Sin cadenas ni misterios

Representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936 -1948)

Mariana Libertad Suárez

Sin cadenas ni misterios

Representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936 -1948)



Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos
Hecho el depósito de ley Nº lf1632009800126
ISBN 978-980-399-001-5

Corrección
Denisse Messuti
Belkis Ramos
Nidesca Suárez
Asistencia editorial
Imelda Suárez
Producción editorial
Yliana Brea

Diseño de la colección, diagramación y edición electrónica
Clementina Cortés
Fotografía
Igor Olsen Suárez
Impresión
Fundación Imprenta de la Cultura

Casa de Rómulo Gallegos
Av. Luis Roche, cruce con tercera transversal,
Altamira. Caracas 1062 / Venezuela
Teléfonos: (0212) 285-2990 / 285-2644
Fax: (0212) 286-9940
Página web: http//www.celarg.gob.ve
Correo electrónico: publicaciones@celarg.gob.ve

revoluciónde la**conciencia**

A la memoria de la maestra Lyll Barceló Sifontes,
comandante en jefe del seminario de la alegría

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la orientación de mis colegas, hermanas mayores y profesoras de los programas de postgrado de la Universidad Simón Bolívar: Eleonora Cróquer Pedrón y Raquel Rivas Rojas, quienes en sus seminarios «Escritoras/escrituras. La autor(a) latinoamericana en el intersiglo» y «Fábulas de identidad en el regionalismo venezolano», respectivamente, propusieron la hipótesis central aquí planteada y las pistas necesarias para diseñar este corpus.

Agradezco a ellas dos y a la profesora Luz Marina Rivas la gentileza y la disposición con que leyeron, debatieron y formularon una serie de observaciones fundamentales en torno al primer manuscrito de este texto.

También debo agradecer el soporte económico que me brindó el Decanato de Investigación de la Universidad Simón Bolívar y el apoyo académico de la profesora Ana Virginia París, quien se desempeñó como asistente de esta investigación. A ellos les debo la confianza y a ella una colaboración desmedida en la revisión del material bibliohemerográfico.

Una vez más, y como siempre, va mi gratitud al dúo Olsen Suárez: Igor René, mi primer lector y Micaela Libertad, mi primera lectura de cada mañana.

Lo que no podemos comprender lo rodeamos de tinieblas. Las religiones tienen misterios, lo ignoto del "Allá", sombras, y las almas son fantasmas. Por eso la ignorancia es penumbra. Los hombres, grandes en ignorancia, grandes en soberbia, crean el misterio. De ahí la imagen de la muerte: las cosas no son en sí, sino la idea de que nos hayamos fabricado de ellas. Liberé mi espíritu –un catorce de mayo– de una cadena vieja como los primeros hombres, cadena de sólidos aretes: los prejuicios. Negruzca como la ignorancia

Elinor de Monteyro. «Nuestra Señora de la Sombra»

LA CODIFICACIÓN DEL DESEO
UNA CONFESIÓN INÉDITA

El Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos tiene el gusto de presentar, en la IV edición del Premio de Ensayo Mariano Picón Salas, la obra *Sin cadenas ni misterios. Representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936-1948)* de Mariana Libertad Suárez. De igual manera, se complace en anunciar que con este título se abre una nueva colección del mismo nombre del Premio, para dar inicio a una serie de publicaciones enmarcadas en temas innovadores que den una relación de la crítica historiográfica latinoamericana.

Hablar de disertación analítica, consenso abierto como reflejo de voluntariedad actual y resguardo del patrimonio simbólico del pensamiento, forma parte de los alcances de la ensayística moderna ante los retos que se plantea la nueva expresión del discurso de connotaciones metafísicas en dimensiones anecdóticas. Estos aspectos, así como la comprensión de constructos culturales, cuyas representaciones sobre el sujeto femenino han sido convencionales, son abordados por la autora a través de una ética autodeterminativa que destierra el dolor causado por el prejuicio. Todo ello abre un mapa de posibilidades ante el estudio de personajes literarios no conocidos, a fin de entender la autorreferencialidad, la apertura del ser femenino en espacios profundos del conocimiento y, por sobre todas las cosas, la categoría humana de la defensa del derecho a constituirse como una persona completa. En virtud de lo anterior, lo femenino se configuraría en sugerencias discretas, inteligencia diáfana, firmeza que confiera carácter y plenitud íntegra que muestre orden y pulcritud.

Estereotipos concebidos por la mentalidad del machismo paternalista, tales como la ingenuidad de la virgen débil, la abnegación mal interpretada de la madre reproductora, las frustraciones sexuales de la marimacho, las pulsiones ninfómanas de la prostituta y la frivolidad de la pacata son desviaciones que manifiestan el drama ante la falta de articulación de un nombre propio y de una historia, entendidos estos últimos como sellos distintivos de una personalidad femenina, madura y consciente.

Por tales razones, Mariana Libertad Suárez rescata, con su investigación, la labor pionera de muchas mujeres que en Venezuela se decidieron a desnudar su alma, ya fuera por medio de la literatura o por la política. El coraje de estas luchadoras demostró la emergencia de una nueva voz narrativa para replantear con rostro de mujer los destinos de la nación. Sin embargo, la pugna contra la enajenación, el abuso y la imposibilidad de un futuro promisorio aún continúa. A pesar del capricho y del reproche injustificados, se alza el desafío del juego catalizador de identidades y la evaluación propositiva ante un nuevo modo de concebir la racionalidad con acento femenil. La mística de la acción no polariza los contrarios, más bien los asciende al plano del placer, en relieve de encarar pasiones vetustas con visión postmoderna.

Imelda Suárez

La ciudadana más importante o a manera de introducción

> *Las consecuencias del materialismo eran funestas y la separación de sexos se hacía cada vez más profunda, con tendencia al odio, a la destrucción de la familia y a la degeneración de la raza. Hitler lanzó en su programa este punto fundamental: «En el Estado, la mujer madre ha de ser la ciudadana más importante»*
>
> *La Esfera* (1936)

Para aproximarnos a las autoescrituras de Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual, y asir el diálogo que las mismas establecen con las representaciones mediáticas de los sujetos femeninos, resulta algo más que necesario contextualizar tanto la producción como la recepción de estos discursos. Sobre todo si se tiene en cuenta que el gesto autoescritural –no solo en Venezuela, sino en casi toda la narrativa latinoamericana– en los últimos años ha tendido a obedecer a ciertas exigencias culturales de las naciones en formación.

En principio, aunque se trate de un hecho más que debatido, es importante recordar que en Venezuela, a lo largo del siglo XX, el cambio de regímenes políticos, las consecuentes movilizaciones de las jerarquías sociales y las migraciones constantes dentro del mapa nacional demandaron –de los medios de comunicación, de la Academia y de la literatura– una permanente reorganización cultural. La muerte de Juan Vicente Gómez en diciembre de 1935 y la llamada Revolución de Octubre en 1945 supusieron –entre otros

sucesos– el origen de ciertas modificaciones imaginarias dentro de las cuales, obviamente, la representación[1] del sujeto femenino fue también objeto de examen y reconstrucción.

De más está decir que para el reacomodo de las funciones éticas y políticas de los individuos, en cada uno de estos momentos fundacionales del pensamiento venezolano, fue necesaria la emergencia y la designación de un grupo de intelectuales –coincidentemente, en todos los momentos, masculinos, mestizos, heterosexuales y productivos–, cuya finalidad última era la educación del pueblo y la designación de los nuevos límites sociales, culturales e, inclusive, geográficos de la nación naciente.

Esto trajo como consecuencia que dentro de la literatura venezolana canónica, hasta la década de los sesenta, el tono fundacional se constituyera como irrenunciable, por lo cual, la literatura nacional pasó a ser leída durante años como un discurso derivado de las nociones de verdad y referencialidad. Hasta muy entrado el siglo XX[2], el fin didáctico y ejemplarizante de la literatura no podía ser cuestionado. Ciertamente, a lo largo de los cien años se pudo leer una

1 Cuando empleamos el término "representación" nos estamos refiriendo al sentido que le imprimen Deleuze y Guattari a este vocablo: «Aunque la representación siempre es una represión general-represión de la producción deseante, lo es, sin embargo, de muy diversas maneras, según la formación social considerada. El sistema de representación a nivel profundo tiene tres elementos: el representante reprimido, la representación reprimente y el representado deslazado. Pero las instancias que vienen a efectuarlas son variables, hay migraciones en el sistema» (1985, 190).

2 Aunque, sin duda, a simple vista, hablar de la tendencia realista en la narrativa venezolana del siglo XX pudiera parecer un gesto sobreabarcante, no se puede dejar de lado que la búsqueda didáctica y prescriptiva de la literatura fue uno de los elementos determinantes, tanto para la Academia como para la crítica especializada, al momento de construir la dualidad centro/periferia dentro de la alta cultura nacional. Ejemplo de ello bien pudiera ser el texto *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973) de Juan Liscano, donde el autor afirma –tras hablar de Julio Garmendia, Oswaldo Trejo y de la cuentística de Rómulo Gallegos– que: «salvo (...) las excepciones antes mencionadas, nuestra literatura narrativa se mantiene apegada a lo terrestre –urbano o rural–, a lo anecdótico, a lo conformado por la sociedad, a lo vivido, a lo testimonial (...) si bien se enriquecieron los recursos y los procedimientos mediante el trato con los novelistas del llamado "boom" y los experimentos de última hora; lo determinante en nuestra literatura narrativa sigue siendo su lealtad a la realidad, la continuidad de su crecimiento en una misma dirección» (31).

serie de manifestaciones poco referenciales –como las de Julio Garmendia durante el gomecismo o como las de Andrés Mariño Palacios, Ramón González Paredes y Guillermo Meneses a mediados de siglo–, cuya ética y estética eran por completo ajenas a la didáctica y al realismo. A pesar de ello, cada una de estas manifestaciones resultó imposible de clasificar o de adscribir dentro de los movimientos creados por la Academia para comprender y sistematizar la literatura venezolana. Es decir, aunque estas escrituras temática y estructuralmente experimentales constituyeron expresiones reconocidas por la alta cultura –e inclusive, asimilables y asimiladas por la Academia, la crítica y la historiografía literaria nacional–, nunca dejaron de ser consideradas manifestaciones "raras".

Ahora bien, esta rareza que podía ser adjudicada a los escritores más o menos reconocidos por su participación como intelectuales dentro del espacio público, cambiaba de tono cuando se refería a la escritura de mujeres. Tal y como se afirma en algunas referencias críticas, las autoras –incapaces de imaginar más allá de sus espacios privados[3]– solo se atrevían a hablar con propiedad de lo que veían dentro de la casa. La reiteración de esta idea no se ha diluido en el

3 Sin embargo, se trata de una visión muy difundida entre los críticos y, más que ello, entre los historiadores de la literatura venezolana. Existen dos comentarios que –quizás por la relevancia que tuvieron los textos que los contienen– resultan particularmente ilustrativos. El primero se encuentra incluido en *Quienes narran y cuentan en Venezuela* (1958) de Ángel Mancera Galletti. En este texto se propone un apartado especial para las escritoras nacionales, donde el autor sugiere que la escritura de Teresa de la Parra constituye un «hallazgo excepcional de buena literatura», ya que a diferencia del resto de las autoras, esta tuvo una formación humanista en Europa y posteriormente «Venezuela obtiene el don de exhibir ante el mundo el extraordinario talento de una mujer excepcional» (310). Asimismo, en el texto *Narrativa venezolana* (1972) de Orlando Araujo, el crítico asegura: «No se me ofenda nadie, pero ninguna de mis amigas escritoras –arbitrariamente metidas en un mismo saco, lo reconozco– han logrado todavía ir mas allá de Teresa de la Parra; y creo que es porque se han agarrado a lo más perecedero, o marginal, o en todo caso extraliterario y relativo de la escritora: eso que llaman literatura "feminista" y que, en el fondo, consiste en tomar un personaje femenino, ponerle un traje-sastre y lanzarlo a un torneo con lo masculino, eso sí, dotándola de una razonable capacidad de oratoria y una buena dosis de seducción (...) No dudo que semejantes esfuerzos de ficción constructiva hayan sido útiles y sirvan para la catarsis de estados de abandono, penas de amor y venganzas de adulterio» (233).

tiempo; no obstante, en pocas ocasiones se ha tenido en cuenta el cariz político que atraviesa esta separación de espacios. Esta segregación permitió que las venezolanas emplearan su escritura para que las subjetividades reducidas, prohibidas u obviadas por la intelectualidad orgánica de cada momento –e inclusive en ocasiones también omitidas por los discursos raros–, no solo se defendieran de los gestos fundacionales, sino que, además, cimentaran en ellos su existencia y pronunciamiento.

Haciendo un uso ético de la premisa «escribo, luego, determino una verdad», a lo largo del siglo XX, una serie de narraciones completamente heterogéneas, producidas por las escritoras más disímiles, establecieron un franco diálogo con la literatura fundacional que pretendía diseñar un espacio para cada subjetividad, según el proyecto de nación al que obedecieran, a la vez que se encargaron de asumir para sí una serie de discursos provenientes de la oralidad, de los medios de comunicación y de otras expresiones de la cultura popular para articular su propia escritura y abrir un espacio de reflexión que la arropara.

Esto produjo una tensión aparentemente irresoluble, pues la única posibilidad de pronunciarse y posicionarse frente al poder que se les abría a las escritoras era, precisamente, apropiarse del lenguaje, de la imagen y de cualquier otro mecanismo de codificación. En otras palabras, la única posibilidad para las mujeres de figurar dentro del imaginario de la nación estaba en el reconocimiento del "yo" como hecho lingüístico-cultural y en el ejercicio de la construcción de identidades –propias o prestadas, como se verá a lo largo de la indagación– con herramientas tradicionalmente asociadas al poder.

Por ello, para revisar la escritura de mujer producida en Venezuela a lo largo del siglo XX, uno de los puntos de partida que se asoma es la codificación del deseo, paradoja tejida entre esa necesidad irrefrenable de desear y discursivizar este impulso y la premura por superar la mudez desconcertante que había ubicado históricamente

a las intelectuales venezolanas en el espacio de lo no-subjetivo, esto se constituyó como el más fuerte de los estímulos para realizar esas ansias barbáricas que caracterizaron, en la primera mitad del siglo XX, al intelectual hembra de nuestro país. Subjetividad que, desde un lugar siempre incierto, pretendía ingresar a cualquier precio dentro de los límites de la alta cultura.

Se trataba de un solo impulso. Un movimiento contentivo de una contradicción insalvable capaz de sugerir, por una parte, la necesidad de escapar del poder y de su discurso, manteniéndose al margen de cualquier ejercicio de representación que se quisiera inscribir sobre los cuerpos –anónimos y casi inexistentes– de las mujeres intelectuales de comienzos del siglo XX y, por la otra, el deseo incontrolable de penetrar el campo intelectual, lograr su reconocimiento e intentar subvertirlo empleando sus propias herramientas de constitución.

Uno de los productos más inmediatos de esta pugna fue la autoescritura femenina[4]. Estos guiños poco elaborados que –dentro de los documentos[5] adscritos a la categoría de "narrativa de ficción"

4 Sidonie Smith en *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres* (1999) sugiere una de las posibles resoluciones de esa antigua tensión entre la representación contenida en el ejercicio de escritura y la subjetivación por medio del reconocimiento del deseo, cuando afirma que: «Tal vez las mujeres deban ser borradas de la gran tradición de la autobiografía, porque es precisamente esta tachadura la que define esta tradición. Dar entrada y privilegiar a las mujeres supondría erosionar la noción misma de creatividad artística e intelectual en la autobiografía, entendida como aquello de lo que la mujer no habla» (95). Es decir, para esta autora, el hecho mismo de que la mujer pretenda construir un "yo" por medio de la escritura supone no solo la renuncia al género autobiográfico –en el sentido canónico del término– sino además la deconstrucción de su estructura. De ahí que las autoescrituras que componen este corpus se entiendan más como discursos replicatorios donde el "yo" es un producto y no un referente.

5 En la *Arqueología del saber* (1979) Michel Foucault propone: «es de todo punto evidente que desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podían pretenderlo; si eran sinceros o falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados. Pero cada una de estas preguntas y toda esa gran inquietud crítica apuntaban a un mismo fin: reconstruir, a partir de lo que dicen esos documentos –y a veces

por buena parte de las escritoras venezolanas del siglo XX– supieron erigirse como representaciones alternativas del "yo". Anclajes para las identidades raras, portadoras y exponentes de todas sus inestabilidades y al mismo tiempo espacios para la construcción y legitimación de prácticas culturales no registradas por la intelectualidad masculina del país.

Estas autoescrituras –una vez que el campo cultural comenzó a reconocer la existencia de la mujer intelectual– desde su condición de marginalidad dialogaron, se enfrentaron y, en ocasiones, hasta reescribieron una serie de códigos y representaciones restrictivas que perseguían los fines más variados. Estos iban desde el desplazamiento a esta subjetividad amenazante que invadía poco a poco las letras, la Academia y todo el dominio masculino, hasta la sobrecodificación del cuerpo de estas mujeres, de su discurso y de su deseo, al límite de lo caricaturesco. Por ello no es del todo extraño el carácter masivo y recurrente de las respuestas.

Resulta importante recordar que a lo largo de todo el siglo XX ciertas escrituras de mujer en Venezuela, sobre todo aquellas obras expulsadas por el canon a la periferia, invitaban a la lectura del "yo" entre sus líneas y que, por eso mismo, los estudios acerca de las escrituras de identidad –como los autorretratos, las ficciones históricas, las autobiografías o los diarios íntimos– se fueron movilizando y diversificando incansablemente a la par de los gestos de autodesignación. Progresivamente, estas ficciones de identidad dejaron de asumirse como géneros literarios concluidos para constituirse en

a medias palabras– el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido detrás de ellos; el documento seguía tratándose como un lenguaje de una voz reducida ahora al silencio: su frágil rastro, pero afortunadamente descifrable» (9). En este sentido la autoescritura de mujeres supondría un documento que si bien fue relegado de la Historia oficial por la poca confiabilidad que inspiraban en la ciencia histórica, bien pudiera funcionar como un documento probatorio de una experiencia femenina autocodificada.

posibilidades de lectura. Aún hoy en día continúan apareciendo aproximaciones basadas en la más variada gama de herramientas teóricas para leer estas obras; no obstante, y sin riesgo de emitir juicios excluyentes, es posible establecer, como una tendencia de los últimos veinte años, la aproximación a estas escrituras de identidad desde la capacidad productora del lenguaje y/o la estructura revisionista de estas obras.

En otras palabras, se podría hablar –sin riesgo de parecer sobreinclusivos– de la emergencia reciente de una mirada crítica y hasta cierto punto consensual que propone las escrituras de identidad –y de manera más evidente aún, aquellas que se formulan desde un lugar enunciativo declaradamente periférico– como discursos altamente políticos. Se estaría incluyendo en esta clasificación a ciertas obras cuya finalidad principal, además de la lectura, corrección y modificación de los fundamentos conceptuales preexistentes, sería la creación de un lugar desde donde algunas marginalidades pudieran enunciar(se) y, al mismo tiempo, nombrar su experiencia.

Esto permite leer las escrituras del "yo" más como territorios discursivos en cuyo interior se pueden generar posiciones subjetivas, modos de interacción y posturas éticas, estéticas e ideológicas, que como formas expresivas canónicas y conclusivas. Por ello, sin ninguna pretensión esencialista, como se verá a lo largo del trabajo, proponemos una aproximación a las dos obras narrativas que constituyen nuestro corpus: *Caminos* (1938) de Elinor de Monteyro y *La leyenda del estanque* de Narcisa Bruzual (1948), a partir de la construcción de género que dominaba en las representaciones mediáticas de la época y del lugar enunciativo que se originaba como respuesta a las mismas en el interior de estas y otras escrituras de mujer.

Asimismo, abordaremos estos pronunciamientos a partir de la dependencia que se establece entre su proceso de producción y la puesta bajo sospecha de las identidades precedentes contenidas en las mismas. Al respecto recordemos a Nelly Richard cuando en su

artículo «La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile» (2001), asegura:

> Sabemos que no basta con obtener una respuesta parcialmente favorable a las legítimas demandas de un acceso equitativo de las mujeres a las estructuras de poder y decisión para creer que su mera presencia en dichas estructuras va a transformar realmente la simbólica de lo político. Debemos además sospechar del sentido común que cree que les corresponde a las mujeres añadir a la política la supuesta complementariedad "natural" de rasgos "propiamente" femeninos (emocionalidad, delicadeza, intuición, sentido práctico, etc.), y que la prolongación social de estos rasgos las destinaría "naturalmente" a desempeñarse en las áreas, preferentemente asistenciales, de la salud, la educación, la familia, etc. (234-235).

Y cuando más adelante añade que:

> No sospechar radicalmente de este convencional reparto de capacidades y disposiciones que opera según rasgos tipificados como naturalmente privativos de lo masculino y de lo femenino, no hace sino consolidar el dominio masculino sobre todo lo que es abstracción, generalidad y sistematicidad, mientras que lo femenino queda circunscrito al rango inferior de lo particular-concreto ligado al cuerpo y a la sustancia (lo sensible) en lugar del concepto y la razón (lo inteligible) (ibídem, 235).

Aun cuando existe una innegable distancia, tanto geográfica como ideológica, entre el discurso de Nelly Richard y las escrituras que nos ocupan en esta indagación, al leer las reflexiones de esta autora, parecen ponerse en evidencia varios puntos de encuentro. En primer lugar, se hace obvia la cercanía de los espacios de enunciación elegidos –por las autoras venezolanas que nos ocupan y por la escritora chilena– para la interpelación del poder y la construcción

del "yo"; en segundo término, ambas lecturas/escrituras convergen en el rechazo a la concepción de la categoría de "la mujer" como un hecho dado; finalmente, todas las escrituras parecen coincidir en la necesidad de topicalizar esta problematización y, más allá de su posible o imposible resolución, mostrarla como particular y dominante en el proceso de articulación de cualquier "identidad femenina".

Se podría hablar, entonces, de cierta coincidencia que permanece latente en la búsqueda política conferida con anterioridad a estas escrituras. Está claro, estos discursos parten de una construcción identitaria –que en el caso que las obras que estudiamos han sido instituidas desde el discurso mediático y la crítica literaria– pretendidamente desprendida de unos hechos y se dirigen, empleando estrategias más o menos convencionales, hacia el desnudamiento de esta supuesta naturalidad. En el camino manifiestan la pretensión de mostrar que la identidad femenina no viene dada de una serie de hechos, sino que –por el contrario– cada una de las actuaciones sociales y políticas de las mujeres ha sido inscrita, excluida o asimilada por el imaginario nacional desde la idea preconcebida de lo que era –o, al menos, de lo que debía ser– una mujer.

En *Caminos* y *La leyenda del estanque*, de forma abierta y clara, este gesto develador va a ir asociado a otros desplazamientos. Por ejemplo, dentro de estas escrituras se muestra, de manera explícita, el propósito de abandonar el lugar de objeto reconocido que se asignaba a la mujer venezolana en general y a la intelectual venezolana en particular dentro de los medios de comunicación, y generar una nueva subjetividad (re)cognoscente que no solo fuera capaz de construir su propio "yo", sino que, además, en tanto identidad política y –por extensión– plural otorgara alguna luminosidad a los espacios donde residían muchas otras subalternidades. Asimismo, serían lugares ideales para generar alianzas entre identidades y demandar la discursivización de las mismas.

Ciertamente, la voluntad de escritura que define la existencia de estas obras pareciera manifestar el deseo de ser y, sobre todo, de ser frente a los otros –es decir, de constituirse como sujetos o al menos como individuos–, lo que motiva a la escritura. Incluso, podría llegarse a pensar en cierta concesión de las autoras frente a los esencialismos del poder que establecen al individuo como una verdad incontestable, pues solo ello, en apariencia, justificaría el deseo de penetrar el dominio simbólico que se erige sobre la literatura. Sin embargo, no se puede precisar la convicción de ninguna verdad positiva bajo los móviles de este discurso, pues, de hecho, la condición ciudadana, intelectual e inclusive humana que se enfrentará a su reducción a órganos, gestos o funciones biológicas, dentro de estos textos será considerada, desde su mismo momento de enunciación, como un producto lingüístico, social y cultural.

En estas escrituras se reafirmará, de manera recurrente, que la elaboración del "yo" contenida en ellas no solo va a determinar la interacción de sujetos productores y producidos por el discurso, sino que además involucrará la manera de construir y leer las categorías como identidad, deseo y subjetividad en cualquier espacio. Es obvio que el hecho de expulsar a la mujer intelectual de casi todos los espacios de poder simbólico –como lo fueron en diferentes períodos la Academia, la escritura periodística y los espacios de representación política–, en el momento mismo en que estos estaban siendo legitimados, resultó determinante en las relaciones de esta subjetividad con su "yo". Por ello, las escrituras del corpus acusan un momento determinado del pensamiento en que el sujeto femenino carga genéricamente su existencia. Con lo cual se puede asegurar que –en el marco de estos discursos– la marginación, la cosificación y el encierro se asumen como provenientes de una definición previa de las subalternidades frente al poder, de una construcción de la imagen de la mujer como totalidad irremisible que, además, no tiene la capacidad ni la autorización para decir de sí. De aquí que, dentro

de estas obras, la pregunta por el "yo" se torne central, en la medida en que determinará las respuestas que se le darán a muchas otras interrogantes.

Esto justificaría en gran medida la elección del término "autoescritura" para definir estas ficciones, pues las obras de Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual, si bien giran en torno a las posibilidades e imposibilidades de la existencia de un "yo", apuntan –o al menos confiesan su pretensión de hacerlo– a la disolución del concepto de "mujer venezolana" como construcción mediática y simbólica inapelable. Al hablar de sí y de la identidad en general, los sentidos asociados al significante mujer proliferan, con lo cual, en estas obras, generar un propio "yo" supondrá, también, el cuestionamiento y/o el (re)conocimiento de otras imágenes previas a este proceso de escritura.

Entonces, el término "autoescritura", dentro de esta indagación cargará consigo no solo el proceso de elaboración consciente de un lugar cultural de enunciación que se manifiesta tanto en el contenido como en la estructura de la obra, sino además la tematización de las relaciones entre el "yo" y el texto que (lo) elabora. Asimismo, la noción estará atravesada por el diálogo explícito entre diferentes elementos que la constituyen y que, al menos en apariencia se excluyen como la construcción mediática y la autoescritura, el sujeto y el "yo", o la escritura y los indecibles. Todo ello permitirá leer estas obras como escrituras bajo las cuales subsiste un flujo de deseos capaz de generar y desestructurar una serie de identidades.

Por lo tanto, hablaríamos en este trabajo de "autoescrituras", ya que se trata de discursos que remiten reiteradamente a la práctica de producción del "yo", al contenido político de este procedimiento. En *Caminos* y *La leyenda del estanque* el texto se presentará a sí mismo como juicio de valor, generador de identidades y, ocasionalmente, de subjetividades que adquirirán, con mayor o menor

precisión en cada caso, su institucionalización, es decir, su capacidad de ser intercambiados. Por ello, a pesar del tono reflexivo y de la clara intención de definir un espacio de enunciación para las subjetividades femeninas –autodesignadas como tales–, no planteamos una lectura autobiográfica de estos textos.

Al contrario, si algo determina cierta cohesión en estas obras es su autorreflexividad, su condición de escrituras bajo las cuales se asoma lo indecible, su conciencia clara de ficción y de la arbitrariedad de su contenido. En otras palabras, en este trabajo, hablar de "autoescrituras" llama al regodeo en el prefijo "auto", término que remite al "yo" y, en este caso particular, declara un posicionamiento en los umbrales de la narración donde el sujeto se construye, pero al mismo tiempo es construido por un texto que lo reprime.

Asumimos entonces, para la lectura de estas obras, que el ejercicio de decir de/desde sí, el cual se llevó a cabo en las ficciones que aquí aludimos, implicó –además del llamado a escena del "yo"– un gesto de provocación dentro de la alta cultura, pues no solo supuso una apropiación de la escritura como forma de expresión, sino también un esfuerzo de desligar el nombre propio –y cualquier otra manifestación de la subjetividad jurídica– de la noción de identidad, para así poder construir un sujeto deseante, productivo y con ciertos tintes de autonomía en un espacio donde se expulsaba constantemente cualquier gesto de participación femenino.

Estas superficies autoescriturales –en tanto expresiones menores, altamente políticas y colectivas– llegaron a constituirse como un terreno en contienda, un lugar donde no solo se cimentaron las identidades propuestas por las autoras, sino además, donde ellas consolidaron un juego de despersonalización que venía dado por medio de la renuncia. En primer lugar, por la renuncia al nombre propio y, en ocasiones, a la posibilidad de enunciar desde el espacio de la individualidad. En otras palabras, estas escrituras se erigieron como el tropos ideal para la pugna entre el carácter colectivo de

esta expresión menor y la necesidad imperiosa de estas autoras de reafirmar su subjetividad.

Por eso, otro de los puntos de partida para la lectura de nuestro corpus es la concepción del mismo como máquina escritural. La funcionalidad de estos discursos develará constantemente la escasa ingenuidad que marca, tanto en el proceso de producción como en el de recepción: la poca inocencia en las construcciones de identidad. De aquí que el marcaje genérico y ético –en todos los sentidos del término–, dominante en estas expresiones, abra una posibilidad de leer en los trabajos de estas autoras una serie de sentidos producidos únicamente para permitir el ingreso al campo cultural y la interacción dentro del mismo. Entonces, la conciencia del lenguaje como herramienta productora de identidad y subjetividad, dentro de estas obras, permitirá que las mismas sean entendidas como actos –si bien no del todo lógicos, sí deliberados– de designación del "yo".

Ciertamente, si –teniendo como base a Paul de Man (1991)[6]– entendiéramos *Caminos* y *La leyenda del estanque* como escrituras autobiográficas, las paradojas que se inscriben en nuestro corpus aumentarían tanto en número como en intensidad, pues las mismas mujeres que se resistían a los intentos de regulación que venían dados por el proceso de representación mediática, literaria y, en términos generales, culturales del que habían sido objeto, estarían afirmando –por medio de recursos de ficcionalización más o menos

6 En «La autobiografía como desfiguración» (1991) De Man propone: «La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación de dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto» (114). De ahí que no resulte demasiado descabellado pensar que el tono de violencia evidenciado en las escrituras que nos ocupan sea, precisamente, una de las tantas formas de intercambio sustitutivo que exige la lectura autobiográfica, pues su poder identificador resulta obvio.

benevolentes, según cada caso– que es posible escribir el "yo", concluir una identidad y discursivizarla; no obstante, estas escrituras consiguen escabullirse del discurso autobiográfico pues en su interior subyace una serie de elementos que las liberan de los ejercicios de autoridad más tradicionales.

No por casualidad estas obras han sido marginadas dentro de la mayoría de los procesos de canonización de la literatura nacional. En el caso no solo de las dos obras que componen el corpus, sino también de la escritura de Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual, en general, el proceso de recepción crítica ha sido mínimo o inexistente, ninguno de los libros publicados por estas autoras ha conseguido insertarse de manera definitiva dentro de las instituciones más tradicionales –como la Academia o la crítica especializada– y difícilmente han sido referidos en algún proceso de sistematización –como las antologías o los manuales escolares– de la literatura nacional.

Todo ello nos lleva a preguntarnos: ¿cuáles son las estrategias discursivas por medio de las cuales Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual logran construir una identidad?, ¿cómo generan un lugar enunciativo desde el interior de sus escrituras?, ¿cómo escapan a cualquier gesto conclusivo o cualquier ejercicio de dominación al hacerlo?, ¿qué les permite huir de los mecanismos más tradicionales de definición de una identidad y, aun así, engendrar su propio territorio de pertenencia?, ¿cuáles son los recursos de desconocimiento de las identidades preexistentes? A partir de estas interrogantes nos proponemos revisar la construcción y la delimitación de aquellas categorías asociadas a la elección ético-política del nombre, del género y de los otros recursos de particularización y adscripción del "yo", subyacentes en estas escrituras

La respuesta al galanteo
Canon venezolano y escrituras de mujer

—Eso dices tú porque estás satisfecha de que sobresales entre las demás. Pero si fuera lo contrario, ¿qué pensarías?
—Para tal galantería no hay respuesta.
—Gundita, tú tienes algo que no había yo sospechado en la mujer venezolana.
—¿Qué quieres decir?
—¡Que tú posees el don de saberte expresar siempre!

Narcisa Bruzual. *La leyenda del estanque*

Uno de los hilos conductores que permite comprender estas autoescrituras de mujer como un conjunto es, precisamente, su carácter dialógico. La mezcla de texturas dentro de estas narraciones no solo refuerza su tono altamente subversivo, sino que además determina la apertura de la posición subjetiva diseñada dentro de la obra hacia lo extratextual y, en consecuencia, le otorga a la autoescritura la cualidad vindicativa necesaria para ampliar la participación femenina en el campo cultural venezolano fundado y refundado en diferentes momentos del siglo XX.

Ciertamente, sería poco más que ingenuo considerar que las escrituras de Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual pretendieron incluir al sujeto femenino dentro del canon literario venezolano; sin embargo, como se verá en las lecturas de sus obras, constituye una marca distintiva, de estos y otros proyectos de autoescritura, la ruptura con los mecanismos y las instituciones tradicionales encargados de jerarquizar la producción literaria. Ello permite, además, la

diferenciación de estas mujeres intelectuales con las escrituras mayores, pretendidamente asexuadas, despolitizadas y, en consecuencia, universales. De allí que no resulte extraño encontrar en estas obras, de manera intermitente e imbuido en el proceso de recodificación del espacio cultural de los sujetos femeninos autodesignados como tales, una serie de guiños y reinterpretaciones de lo que se estableció como "literatura femenina" en Venezuela.

En su texto «Confesión y creación en la novela escrita por mujeres» (1988), Carmen Mannarino, haciendo eco de muchos esfuerzos de sistematización de la literatura nacional, propone que el tono intimista y poético caracterizó la escritura de mujeres en Venezuela a lo largo del siglo XIX, porque este estilo literario –de una u otra forma– reproducía el carácter ornamental que había sido asignado a las autoras dentro del mapa cultural del continente. Al mismo tiempo, la imposición de esta forma de escritura negaba cualquier posibilidad de reflexión en torno a los temas sociales y políticos que ocupaban a los escritores de la época, avalados por la Academia, la prensa, la crítica especializada y otras tantas instituciones fundamentales de la alta cultura. Ahora bien, la autora señala posteriormente lo siguiente:

> Una voz más fuerte salió entre ellas y recorrió el camino de la poesía a la narrativa: Virginia Gil de Hermoso, nuestra primera novelista en estricto sentido cronológico. Ella, formada en la lectura de la novela sentimental y de folletín, en un ambiente de demorado romanticismo, en sus novelas *Incurables* y *Sacrificios*, no excede las influencias recibidas, pero con *El recluta* pasa a ser una doble excepción: como novelista en un océano de poetas, y además, como persona que incluye en la trama sentimental de sus novelas la preocupación social. En varias páginas opina críticamente sobre la recluta acostumbrada a poner en práctica, violentamente, por los gobiernos, en la sola clase desposeída, y deja el problema abierto

> a la consideración del lector. Tal vez por salirse de lo común aceptado *El recluta* hubo de esperar décadas para su publicación (362).

Estas afirmaciones de Carmen Mannarino contienen una serie de signos que permiten comprender la relación de la escritura de mujer de la primera mitad del siglo XX con el canon. De igual forma, este texto brinda algunas claves para pensar la relación de las autoras que componen nuestro corpus con la construcción imaginaria que sufrieron tanto las mujeres intelectuales como su escritura, durante cada período de producción. Está claro que, según la autora, si bien la poesía era un territorio explorable por sujetos subalternos, la práctica de la narrativa por parte de mujeres adquirió cierto tono agresivo e invasor que debía ser controlado. Por ello, la narrativa de autoras venezolanas –en caso de convertirse en un hecho inevitable– debía ser marcada por rasgos poéticos como el intimismo, la soledad y la pasión, con lo cual se aseguraba que nunca sería valorada favorablemente por ninguna institución –como la Academia, la historiografía o la crítica literaria– que demandara racionalidad, didactismo y claridad de la literatura.

Este hecho y su revisión por parte de Carmen Mannarino, quizás explique por qué según este artículo la primera novelista venezolana sea Virginia Gil de Hermoso, cuando en buena parte de los manuales de literatura venezolana atribuye el título de «primera narradora nacional» a la figura de Teresa de la Parra. Evidentemente, Virginia Gil de Hermoso cumple con algunos de los requerimientos formales y estilísticos del canon; no obstante, la temática de su escritura invade terrenos que obligan a su silenciamiento, pues el intimismo, la soledad, el tema del abandono y el regodeo en el encierro no solo constituían para entonces tópicos elegidos por las mujeres con plena autorización de los hombres intelectuales, sino que habían alcanzado carácter de exigencia para adquirir cierta luminosidad –casi nunca acompañada del reconocimiento– dentro del campo cultural.

Otra de estas anclas identitarias señaladas para las escritoras venezolanas en la primera mitad del siglo XX fue la estética del melodrama. Aún en aproximaciones críticas muy recientes se propone que entre 1900 y 1940, en Venezuela, las mujeres estaban impedidas de narrar modelos discursivos diferentes a los masculinos y cuando lo intentaban solo eran capaces de contar historias de amor[7]. Aún más, en la compilación *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX* (1995), Edith Dimo y Amarilis Hidalgo proponen que las autoras que consiguen escapar de este paradigma –como Magdalena Seijas, con *Amor y fe* (1904); Magdalena Torrealba Álvarez, con *Mártires de la tiranía* (1909) y Mina de Rodríguez Lucena, con *Antonio Rusiñol* (1916)– lo hacen gracias al proceso de apropiación del modelo de escritura de ciertas autoras inglesas. Otras narradoras que, por cierto, emplearon sus obras para crear un espacio de participación femenina en los dominios masculinos.

En muchas de las recepciones críticas de estas obras se ha afirmado que Seijas, Torrealba y Rodríguez reproducen una visión estereotipada de la mujer; pero, aunque pueda sonar paradójico, resulta innegable que los sujetos femeninos de estas ficciones, si bien se construyen desde una profunda inconformidad ante el statu quo

7 Dos ejemplos de ello pudieran ser el trabajo de Alma Clara Añez, titulado *Los espíritus de una casa* (1989), donde la autora propone que en la primera mitad del siglo XX el tema del amor se presenta como eje central, los personajes femeninos se erigían desde sus relaciones con los personajes masculinos, y su participación en el espacio público era nula. Además, la mujer era un objeto del deseo, por consiguiente su comunicación con el hombre era casi inexistente, lo que negaba cualquier posibilidad de valoración de la misma como ser humano. La única oportunidad de realización de los personajes femeninos era el matrimonio, que en la mayoría de los textos acababa por ser producto de la conveniencia y no del amor. Asimismo, Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin en *El hilo de la voz* (2003), proponen que las escritoras venezolanas de la primera mitad del siglo XX son: «“novelistas conyugales”, escritoras forzadas en cierta forma a representar un tema, a establecer un discurso acerca del matrimonio como institución de ineludible destino. Ciertamente, se trata de una narrativa empobrecida por dos vías. Por un lado, la formación precaria y autodidacta que en raros casos superaba el equivalente a la instrucción primaria; por el otro, el controlado acceso a la experiencia de “la calle”, lo que inevitablemente limita el diálogo con un mundo más amplio» (65).

que parece –en muchas ocasiones– inquebrantable, logran transgredir las líneas de poder cuando se adueñan del acto de escritura. La elección de la primera persona, en el marco de estas ficciones de los primeros años del siglo XX, pasa de ser un gesto de sumisión que acompaña el reconocimiento de una mirada reducida del mundo, a constituirse como una advertencia abiertamente política.

En otras palabras, si bien los personajes femeninos que protagonizan todas estas historias son incapaces de alejarse de los saberes naturalizados que han constituido el mapa cultural venezolano –es decir, que han establecido los espacios públicos/privados, masculinos/femeninos y civilizados/barbáricos–, las emociones que debían acompañarlos de manera casi automática y que, por extensión, debían definir su identidad, se resignifican en la escritura. Estas obras se ubican en un umbral donde no son capaces de constituirse como nuevos discursos, e igualmente sí consiguen establecer en sus márgenes un instrumento de generación, búsqueda y conocimiento de su "yo". Instrumento que, posteriormente, permitirá una aproximación, bajo nuevos parámetros, a la subjetividad femenina y, en consecuencia, a las relaciones que se establezcan con las mismas.

De aquí que en las décadas de los veinte y treinta ya se mencione, aunque no de manera demasiado favorable, dentro de algunas antologías y manuales de literatura venezolana, la existencia de mujeres intelectuales. Un ejemplo claro de la visibilidad que ganaban, poco a poco, los sujetos femeninos en el campo cultural del país aparece en el texto de Mariano Picón Salas titulado *Formación y proceso de la literatura venezolana* (1984), impreso y distribuido por primera vez en 1940. Al hablar de las décadas anteriores, el autor propone que:

> Teresa de la Parra ha sabido pintar con arte goloso de color y expresión, la más variada gama de personajes venezolanos. Con rebelión intelectual y estética (...) la novela *Ifigenia* sitúa el problema

> moderno de la mujer criolla que ya no acepta aquella concepción árabe–española de la feminidad, y analiza, descompone y afirma los valores de su propia vida en lucha contra un medio que se satisface en lo rutinario. Porque al mismo tiempo es profundamente mujer, es decir, que en ella se junta lo frívolo y lo serio, y se apasiona por un bello vestido y puede emplear dos páginas en describirlo, Ifigenia está libre de aquel feminismo pedantesco de otras de sus congéneres o de ciertas heroínas descritas y deformadas por los novelistas hombres (167).

Asimismo, Pedro Díaz Seijas, en 1966, afirma:

> Con menos objetividad que Pocaterra, en un proceso que pudiera calificarse de inductivo, Teresa de la Parra crea entre nosotros la novela de la intimidad femenina. Si Pocaterra nos presenta la viva visión de nuestra sociedad, la dimensión humana y externa de nuestros pueblos, para el examen objetivo y elemental; Teresa de la Parra bucea en el alma femenina de su generación: la inquietud sentimental y social, los pecados espirituales atávicos de la mujer venezolana. Su novela confesión *Ifigenia* inaugura en la novelística venezolana la que Proust sostenía en Europa como preciada conquista de la novela del siglo XIX: el símbolo extraído del propio yo (494).

Aunque sea para señalar su lejanía a la "realidad femenina", es obvio que para estos autores es imposible negar la existencia de mujeres venezolanas, contemporáneas a Teresa de la Parra, que asumieron la escritura como un modo de expresión. Inclusive, podría leerse en estas afirmaciones una ligera aproximación de la alta cultura al diseño y el alcance que tendrá la figura de la mujer intelectual en Venezuela. Al respecto, vale la pena recordar que los textos referidos son, por una parte, de un manual publicado por primera vez con todo el aval de la Academia y de la editorial Cecilio Acosta, que fija como una de sus finalidades presentar una «pequeña pero

ferviente Historia, del espíritu venezolano» (14) y, por la otra, de un texto que se subtitula «Estudio histórico-crítico, con antología». Aún más, a medida que va avanzando el texto, Mariano Picón Salas reconoce que tras la publicación de *Ifigenia*, la participación de las escritoras en el espacio público no solo se ha multiplicado, sino que además se ha diversificado. Por ello sugiere que:

> Del estímulo y la pasión de Teresa nacerá en Venezuela toda una literatura femenina, un poco liberada ya de la sensiblería dulzona o el erotismo trivial, tan frecuentes en la prosa y los versos de las mujeres de América. Ada Pérez Guevara, autora de la novela *Tierra talada* y de varios volúmenes de poemas; Trina Larralde, malograda autora de la fresca y deleitosa novela *Guataro*; Ana Julia Rojas y Antonia Palacios son otras escritoras que han continuado la tradición que inaugura Teresa de la Parra (1984, 167).

Se trata de un comentario sin duda elocuente pues, por una parte –a diferencia de lo que ocurre con la escritura de los hombres estudiada en todo el libro– se hace explícito un afán de homogeneización no solo de la producción de las narradoras venezolanas sino de la prosa y los versos de las mujeres de América. De igual forma se propone que, si bien la estética del folletín sigue presente en la narrativa de algunas autoras, existen cuando menos dos discursos y –por extensión– dos posiciones subjetivas dentro de la constitución y las funciones de la mujer escritora en Venezuela. Ciertamente, el tono despectivo con el que se califica a quienes no se consideran descendientes de la obra de Teresa de la Parra deja clara cuál es la demanda del canon hacia las narradoras; sin embargo, se reconoce la existencia y, en otros esfuerzos de sistematización posteriores, el alcance de las formas alternativas de narrar.

Esta heterogeneidad del discurso femenino en Venezuela, que inquietó durante muchos años a los críticos e historiadores de nuestra literatura nacional, produjo además una serie de justificaciones –en

formatos académicos, mediáticos y publicitarios– de la elección de Teresa de la Parra como modelo canónico para la construcción de la mujer intelectual en Venezuela. Por su parte, aseguran Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin en *El hilo de la voz* (2003), que:

> Dos mujeres nacidas hacia finales del siglo XIX constituyen desde sus diferentes experiencias las marcas fundacionales de una escritura: Teresa de la Parra (1889-1936) y Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1961). Más allá de la calidad de su producción, ampliamente reconocida por la crítica, lo sustancial es destacar en ellas la conciencia de ser escritoras. De asumir esa identidad como proyecto de vida y como propósito personal, fuera de la tradición vicaria y mediadora (…) Nada en su época invitaba a una mujer venezolana convertirse en escritora, salvo su movimiento interior (53).

Es decir, para las antólogas no se trata de la escritura sino de la posición sociocultural asumida por la autora al momento de la enunciación. De ser así, se estaría hablando de un gesto consciente y explícito de autoconstrucción que no solo será usado por la autora, será heredado, apropiado y recodificado por una serie de narradoras venezolanas en las décadas posteriores. No se trata entonces de concebir la escritura como punto de partida, lo que se trataba es de asumir el «acento aristocrático» (Picón Salas, 1984, 167) atribuido a la autora.

Sin duda, el gesto de elegir su cuerpo como superficie de escritura, por parte de Teresa de la Parra cumpliría, cuando menos, una doble función imaginaria. Pues, supondría la apertura a la circulación de sujetos femeninos y sus discursos dentro del campo cultural venezolano, al tiempo que se erigiría como un punto de referencia indispensable para pensar la diferencia dentro de las narraciones de mujeres. En *Escritura y desafío* (1995), Dimo e Hidalgo lo resumen así:

> acogida en Venezuela como un texto ilegítimo y de influencia perversa sobre las mujeres lectoras, produce dentro de la sociedad patriarcal caraqueña un nuevo perfil en la escritura de la mujer, al revelar los signos problemáticos que la representación femenina simboliza dentro de la literatura latinoamericana de principios de siglo (7).

Por otra parte, el desconcierto y la fragmentación contenida en los juicios emitidos a propósito de *Ifigenia*, en la fecha cercana a su publicación, así como la elección de los recursos estilísticos del diario íntimo y la carta, para crear la novela, ponen al descubierto varios de los desplazamientos contenidos en esta obra. Por ejemplo, se expone que los sujetos femeninos elaborados en esta ficción reconocen y, eventualmente, reproducen ciertas prácticas sociales que tienden a excluirlas del espacio público, empero, ello no se debe a un gesto voluntario sino a la imposibilidad de discursivizar y, por tanto, crear formas alternativas de representación que modifiquen el imaginario y permitan su entrada.

Igualmente, en esta novela se plantea que, si bien es tarea difícil, no es del todo imposible la separación de los hábitos o costumbres de las estructuras sociales prediseñadas. Es decir, se hace ver que si el personaje construido por Teresa de la Parra decide inmolarse y perder con ello su capacidad discursiva, el soporte mítico de esta decisión no es ni inamovible ni definitivo. Muy por el contrario, a lo largo de toda la novela se corrobora que el proceso de autoescritura permite sacar a la luz toda la violencia simbólica contenida en cualquier intento de representación y se desata el caos –y el consecuente pánico– después del acto de develamiento, el amanecer demuestra que toda la oscuridad asociada al reconocimiento de la violencia es producto de una construcción verbal, emocional y social. A este respecto, Patricia Dórame-Holoviak expresa:

> La escisión completa del ser se sitúa en la encrucijada del signo: vestido y muerte, vaporoso género y ausencia, cuerpo y alma. Ya ningún espejo, y menos aún las severas pupilas de César Leal, puede devolver la imagen segura y completa de María Eugenia que, como su traje de novia habitado de fantasmas, queda convertida en las últimas páginas de la novela en una Ifigenia moderna (1995, 44).

Sintomáticamente, este gesto acusado por Dórame-Holoviak pasará a constituir otra de las recurrencias de la autoescritura femenina. Como se verá a lo largo de la revisión de las escrituras posteriores, el proceso de fragmentación no solo permite a las autoras renunciar a cualquier modelo social de adscripción que se le hubiera mostrado con anterioridad, sino que además supone la posibilidad de escapar de la objetivación. En tanto ente plural y dividido, el personaje se constituye como un elemento inasible, imposible de ser convertido en capital simbólico; no obstante, no existe del todo dentro de esta escritura un reconocimiento del uso político de la fragmentación. Al contrario, hay cierta nostalgia por la unidad que, con el paso del tiempo, tenderá a desaparecer de las autoescrituras.

Por otra parte, se debe tener en cuenta que haber publicado la novela supuso –para Teresa de la Parra y el resto de su entorno sociocultural– el inicio de un cambio que implicaba la tolerancia de alguna voz de protesta dentro del sistema literario venezolano. Teresa de la Parra, al igual que María Eugenia, la protagonista y voz narrativa de *Ifigenia*, tenía para sí la escritura y el conocimiento suficientes que le permitirían atentar contra la seguridad del régimen empleando sus propias armas. Así pues, la invasión del espacio correspondiente al intelectual orgánico había sido elegida y ejecutada por "una señorita que escribía porque se fastidiaba", además,

el tono burlesco que definía la obra permitió la reflexión en torno a este gesto barbárico, reproducido, recodificado e ideologizado por escritoras posteriores.

Al igual que lo hizo cincuenta años antes Mariano Picón Salas, Dimo e Hidalgo (1995) proponen que con la publicación de *Ifigenia* se abrió paso a las narradoras más importantes de ese período, como la célebre Antonia Palacios, quien publicó una sola novela titulada *Ana Isabel una niña decente* (1949), y otras escritoras que, por razones desconocidas, han sido menos estudiadas; entre ellas se encuentran: Luisa Martínez, con *El varguero* (1932); Carmen Álvarez Olivo, con *La exótica* (1934); Ada Pérez Guevara, con *Flora Méndez* (1934) y *Tierra talada* (1937); Trina Larralde, con *Guataro* (1936); y Mercedes López León, con *Ya en otoño* (1940). En un tono mucho menos amigable, Pedro Díaz Seijas (1966) se une a estas opiniones cuando afirma que:

> La novelística femenina venezolana contemporánea ha contado con pocas cultivadoras de calidad en nuestra historia literaria. Después de Teresa de la Parra, el nombre más firme entre los de nuestras mujeres escritoras, es el de Lucila Palacios (Mercedes Carvajal de Arocha) (…) Otros nombres femeninos representativos en nuestra novelística son los de Ada Pérez Guevara con su novela *Tierra talada*; Trina Larralde, malograda seguidora de Teresa de la Parra en su novela *Guataro*; Antonia Palacios, romántica y evocadora en *Ana Isabel, una niña decente* (507).

Sin duda resulta curioso el juicio de valor emitido por Díaz Seijas, así como la reiteración del mismo que hacen una serie de autores, buscando –al menos en teoría– sistematizar la escritura obviada por la historiografía tradicional. Por ejemplo, en «Confesión y creación en la literatura escrita por mujeres» (1988), Carmen Mannarino

reafirma la lejanía de las autoras las exigencias del canon, en cuanto a además, le imprime un tono peyorativo a esa afirmación. Literalmente asevera:

> La crítica –posterior– en Venezuela y el mundo ha colocado [a Teresa de la Parra] en el sitial que le corresponde entre los grandes de nuestra novelística. Pero hubo que esperar medio siglo. En 1938, la Editorial Zig-Zag, de Chile, publica post mortem la novela *Guataro*, de Trina Larralde, su autora había muerto el año anterior, a los veintiocho años de edad. En 1943, Lucila Palacios edita *Tres palabras y una mujer* (...) Se producen, entre nuestras escritoras, grandes vacíos de calidad novelística. En el cuento o en el relato corto han dejado su pequeña huella algunas mujeres: Dinorah Ramos, la del enigma de identidad; Elba Arraiz, según clarificación posterior, autora de *Seis mujeres en el balcón*, con cuentos de audacia temática y Ada Pérez Guevara, nombres que la justicia del recorrido por nuestra narrativa no puede silenciar. Gloria Stolk pudo ser un nombre para el recuerdo, pero ni la calidad estilística ni el contenido de sus novelas, le permiten destacar (363).

A partir de esta evaluación de la escritura de mujer en los treinta y cuarenta venezolanos, surgen una serie de rasgos dignos de comentario. Primero, es obvio que la estética se convirtió en el lugar de negociación de las autoras y que su relación favorable o desfavorable con la crítica literaria partía de su capacidad de llenar las demandas. Segundo, el canon ejercía un doble movimiento hacia las mujeres intelectuales, puesto que por una parte solicitaba que escribieran "como mujeres", es decir, apegadas a la lírica y al modelo de la novela rosa, siendo requisito mínimo para ser consideradas objeto de atención; al tiempo que proponía esos rasgos como fallas en la escritura. De aquí que en muchos manuales de literatura venezolana se afirme insistentemente que la exclusión de las mujeres de la historia de la literatura nacional no pasa por una cuestión de

género sino por la baja calidad de sus escritos y de su imposibilidad de deshacerse de la escritura de Teresa de la Parra como referente.

En la actualidad, esta hipótesis –tan difundida en las primeras décadas del siglo XX– ha perdido validez dentro de la Academia nacional, puesto que los movimientos imaginarios, registrados en Venezuela durante la década de los treinta y cuarenta en torno a la escritura de mujer, han sido rigurosamente estudiados[8] en los últimos años. Lo que resulta aún más interesante a este respecto es que la capacidad subversiva de los moldes establecidos, desde la escritura canónica y la heterogeneidad de los mecanismos discursivos elegidos para llevar a cabo este procedimiento, constituyen quizás los únicos rasgos que han conseguido cohesionar a la crítica en torno a esta numerosa, plural y relegada generación de escritoras venezolanas. De ahí que tratar de reconocer en la anécdota, en la estructura y estilo de todas las novelas escritas por mujer en esos años la posición autoral generada dentro de la obra de Teresa de la Parra, resultaría, cuando menos, complicado. Ahora bien, en más de un caso esta novela se instituyó como un referente inevitable.

8 Entre muchos otros estudios podemos mencionar dos trabajos de Luz Marina Rivas: *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas* 1940-1956 (1992) y «Feminismo y crítica social en Ada Pérez Guevara» (2004). Asimismo, está el apartado de *El hilo de la voz* (2003) destinado a las autoras del siglo XX, al igual que el artículo de Raquel Rivas Rojas «*Tierra Talada*: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria», publicado en *Revista Estudios* No. 13 de la Universidad Simón Bolívar. Se trata de aproximaciones muy disímiles entre sí; sin embargo, existe –en cada uno de estos acercamientos críticos– la voluntad de reconocer la existencia de una generación de escritoras en estos años; a la par de una lectura detallada de algunas de sus obras, que busca definir la especificidad de este grupo y su función dentro del campo cultural venezolano. En *Las mujeres toman la palabra*, Luz Marina Rivas define muy bien este hilo conductor cuando afirma que: «Si bien, como lo expresara alguna vez la también narradora y poeta Graciela Rincón Calcaño, la escritora de estos años tenía como propósito fundamental para la mayoría de las autoras, la denuncia y el compromiso con los problemas sociales, no se puede negar que entre las obras producidas hubo logros formales interesantes, entre los que cabe destacar el manejo del punto de vista, de Dinorah Ramos; la asunción de la oralidad sin la caricaturización del criollismo, de Ada Pérez Guevara; la tensión bien lograda de muchos de los cuentos de Mireya Guevara; las metáforas de Irma De Sola; la utilización de la ironía por parte de Rosa Virginia Martínez» (2004, XIV).

Aún más, el espacio de adscripción en el campo cultural, diseñado por Teresa de la Parra con la escritura de *Ifigenia*, había emprendido su proceso de canonización cuando tras la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935, se inicia la masificación de las expresiones de mujeres venezolanas, demandantes de un espacio en el proceso de democratización prometido por entonces en el país. Por ello, no son escasas las reseñas a obras de autoras como Dinorah Ramos[9], Ada Pérez Guevara o Trina Larralde que demandaban de estas escritoras que narraran, siguiendo a Teresa de la Parra, como debía hacerlo una mujer venezolana. Eso motivó que el proceso de autoescritura llevado a cabo por algunas de las autoras de esta generación, además de posicionarse frente a la escritura canónica, también asumiera como punto de diálogo la figura de Teresa de la Parra[10]. Basta con leer las propuestas de Ángel Mancera Galletti, contenidas en *Quienes narran y cuentan en Venezuela* (1958), cuando afirma:

> Una figura estilizada, de líneas suaves y armónicas, una elegancia excepcional se expresan en la página biográfica, y la mujer venezolana tiene así una precursora de un movimiento que iba a estre-

9 A este respecto, se debe destacar el hecho de que sea el mismo Pedro Díaz Seijas –quien afirma abiertamente que las mujeres venezolanas no escriben obras con la calidad literaria suficiente para incluir sus textos en una antología– la persona que aporte los nombres de Dinorah Ramos y Mireya Guevara a las lista de los cuentistas venezolanos que revolucionaron la escritura en los años cuarenta. Incluso, el crítico afirma que estas dos autoras junto a otro grupo grande de hombres escritores «ha entrado con paso firme ya en la historia de nuestra cuentística» (1966, 549). Resulta obvio pues que si bien es cierto que el lugar subjetivo de las mujeres intelectuales seguía siendo, para los años sesenta, un territorio muy inestable, ya resultaba imposible negar la existencia de este tipo social, de su escritura y, por tanto, de su espacio en el campo cultural.

10 Uno de los ejemplos más claros de ello lo constituye la novela *Ya en el otoño*, de Mercedes López León. En esta obra se reescriben una serie de episodios presentados en *Ifigenia*, como el viaje, el reencuentro, la relación con la modernidad, el amor prohibido y el nexo familiar irrenunciable. A pesar de ello, cada uno de estos episodios parece ser reconstruido desde la óptica de un constructo que ya no está pugnando por entrar a un espacio, sino reclamando que ese lugar donde se posiciona no es menos valioso ni menos importante para el proyecto nacional.

> mecer los prejuicios milenarios para sepultarlos definitivamente y darle paso a la iniciativa de un trabajo con que se está cimentando el prestigio de nuestra literatura en el ámbito universal (...) Así nace *Ifigenia*, con la cual Venezuela obtiene el don de exhibir ante el mundo el extraordinario talento de una mujer excepcional (309-310).

Sin duda, la reiteración de esa concepción de Teresa de la Parra como una individualidad ajena a cualquier movimiento estético y político, pudiera lucir hasta contradictorio con el empeño de proponerla como un icono de la mujer intelectual venezolana. Esta tensión puede ser leída en distintos intentos de sistematización de la literatura nacional. De hecho, en muchas referencias a la participación de las mujeres en Venezuela durante el postgomecismo (1936-1945), la cercanía o lejanía a la escritura de De la Parra determinó el grado de feminidad atribuido a ciertas narraciones venezolanas. Al tiempo que el tratamiento de tópicos como la distribución territorial, la doma, la participación del sujeto letrado en la formación de la democracia y la secularización de la sociedad definieron el grado de "venezolanidad" que se le adjudicara a cada texto.

Resulta una afirmación recurrente –entre los autores de los manuales más difundidos de literatura venezolana[11]– decir que este

11 Por ejemplo, Mariano Picón Salas (1984) afirma que: «Los escritores venezolanos del presente siglo [XX] han sufrido como casi ninguna otra generación de nuestra Historia literaria, del pasado ambiente de opresión y penuria espiritual que crearon en el país las dos dictaduras, muy poco cultas, de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez (1899-1935). Ellas redujeron –naturalmente– el ámbito de la vida intelectual (...) Desde el movimiento estudiantil del año 28 que recogió en las cárceles o dispersó en el extranjero numerosos grupos de jóvenes, la crítica contra la Dictadura empieza a llenarse de contenido social» (164). Asimismo, Juan Liscano (1973) asegura que: «quien observara con atención el panorama de las letras en esa tercera década del siglo XX podría descubrir algunas producciones narrativas que no rindieron tributo ni a la vanguardia ni al nativismo. Pero la ausencia de Editoriales vernáculas motivaba que muchos autores, a costa de su propio peculio, imprimieran sus libros en el extranjero y estos, apenas distribuidos entre algunos amigos, no llegaban a representar un hito en el desarrollo de nuestras letras. Se trataba de manifestaciones solitarias de avanzados a quienes ignoraba la mayoría del público lector, bastante escaso» (51-52). Es decir,

período de la historia nacional supone el inicio de una modificación agresiva, tanto del imaginario como de las formas de narrar. Modificación que, además, se apropia de muchos de los elementos perfilados por Rómulo Gallegos durante la década de los veinte y que van a determinar una suerte de exigencia mínima para que una novela venezolana pueda definirse como tal. Aún más, muchas veces se ha reiterado que la literatura venezolana adquiere un toque de autenticidad, después de 1936, que la va a posicionar de manera definitiva como la narrativa realista de América Latina. En su texto N*arrativa venezolana contemporánea* (1972) Orlando Araujo propone que:

> Gallegos es el novelista que logra la expresión cabal de los contextos de su época. Con él concluye una novelística y comienza otra. Visto desde un ángulo, es el último de los criollistas, cuya narrativa él trasciende; y visto desde otro, es el precursor de una novela nueva, que se inicia vigorosamente en la década del 30 (...) El legado literario de Rómulo Gallegos podría sintetizarse del siguiente modo:
>
> I. Incorporación del lenguaje popular a la economía narrativa (...) II. Nuevo sentido del paisaje (...) III. Una narrativa existencial hacia fuera (...) IV. Esto quiere decir que Gallegos es un escritor épico (176-178).

Definitivamente la estética que pretende canonizar Araujo con este comentario y que, sin duda, coincide con otros textos emblemáticos de la historia de la literatura venezolana, como el de Mancera

ambos autores reconocen que si bien hubo pequeñas grietas –que, por cierto, Liscano sitúa en un punto geográficamente distante– en el panorama literario nacional, la búsqueda gallegueana de organización social y el tributo a las vanguardias seguía erigiéndose como hilo conductor de nuestra literatura.

Galletti –quien encabeza su tratado con referencias a Gallegos, autor que integra junto con Arturo Uslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez y José Rafael Pocaterra, el quinteto de grandes novelistas nacionales–, o con el de Juan Liscano (1973), donde se propone que «Gallegos intuye rasgos esenciales del carácter venezolano» (48). A tal respecto, la estética está determinada por un carácter más político que ético, es decir, opta más por la organización social que por la generación de subjetividades autónomas. Igualmente, la demanda de verdad, dentro de la narrativa, se erige también como una constante para estos estudiosos.

Quizás aquí, precisamente, radique la diferencia más importante de las escrituras de mujer en los años treinta y cuarenta con respecto al canon. Pues la propuesta de organización social se tematiza constantemente, constituye más una superficie de diálogo o de respuesta a las literaturas mayores, que una propuesta. Hecho que, aunque sea de manera parcial, justifica la imposibilidad mostrada por la crítica especializada para leer estas obras. No fueron pocas las afirmaciones aparecidas en medios como *El Nacional* o *El Universal*, o en publicaciones como la *Revista Nacional de Cultura* o –inclusive– en medios impresos de tono más político, como el semanario *Fantoches*, donde la escritura de mujeres venezolanas era leída como un proceso que en algún momento de la historia adquiriría el verismo y el tono totalizante de las escrituras del canon.

De igual forma, muchas de las compilaciones de la época, sencillamente, omitieron la participación femenina en el campo literario nacional y, en las pocas oportunidades en que se incluían los nombres de autoras como Irma de Sola, Ada Pérez Guevara, Blanca Rosa López o Lourdes Morales, de alguna manera se intentaba justificar ante los lectores la existencia de estas autoras por medio de su lejanía o cercanía, bien fuera con la estética heredada de Gallegos, bien con el espacio dudoso de participación de la mujer intelectual labrado por ese sujeto extranjero y migrante llamado "Teresa de la

Parra". Una de estas referencias excepcionales la constituye el *Tríptico venezolano* (1985) de Domingo Miliani, quien afirma:

> Tres mujeres cierran filas en la narración de esos años posgomecistas. Mercedes Carvajal de Arocha (1902) que bajo el nombre literario de Lucila Palacios ha sostenido una perseverante vocación hasta hoy, se inicia con *Los buzos*, novela escrita en 1934, publicada en 1937. A la que siguieron *Rebeldía* (1940), T*res palabras y una mujer* (1944), *El corcel de las crines albas* (1950), *Cubil* (1951), *El día de Caín* (1958), *Tiempo de siega* (1960), *Signos en el tiempo* (1969), y *La piedra en el vacío* (1970). En el cuento ha legado *Trozos de vida* (1942), *Mundo en miniatura* (1955), *Cinco cuentos del sur* (1962). Con estrujante capacidad de realismo se exhibe Ada Pérez Guevara (1905) en el novelín *Tierra talada* (1937), para ingresar en el cultivo intenso del cuento, cuya primera tentativa *Flora Méndez* (1934) fue exitosa. Su libro máximo es *Pelusa y otros cuentos* (1946). Con el seudónimo Elinor de Monteyro, Blanca Rosa López, como antes Lucila Palacios, se dio a conocer a través de la Asociación Cultural Interamericana, promotora de concursos literarios femeninos. *Caminos* (cuentos del hospital y otros) (1936) fue seguido del triunfo alcanzado por *Entre la sombra y la esperanza* (1944), premiado en el Quinto concurso de la mencionada Asociación. Escribió además dos novelas: *En aquellas islas del Caribe* (1947) y *Hechizo y emboscada* (1951) (126-127).

Este comentario de Domingo Miliani resulta por demás interesante, puesto que, aun cuando fue publicado casi cinco décadas después de que aparecieran las primeras obras de las autoras que menciona, el tono de su aproximación crítica no dista demasiado del que empleaba la recepción inmediata de las obras. Por una parte, la tendencia a homogeneizar la escritura de las autoras venezolanas va a ser una constante dentro de la recepción de su narrativa en el postgomecismo. En segundo lugar, en supuestos estudios de

texto las referencias a la escritura son mínimas, pues en estas aproximaciones se privilegia la reflexión en torno a las autoras o la enumeración simple de sus obras. Finalmente, la propuesta estética de las mujeres escritoras es leída como una mala, deficiente o artesanal –según sea el caso– copia de las escrituras canónicas, mientras se desecha cualquier posibilidad de ironía o de lectura ética del canon dentro de los márgenes de estas narrativas.

Quizás una de las razones para que esta visión reduccionista se produjera fue, precisamente, el uso político de la escritura que definía la narrativa de estas mujeres. Luz Marina Rivas en *Las mujeres toman la palabra* (2004) asegura que:

> En esos años [la década de los treinta y cuarenta], un grupo de mujeres entre quienes se encontraban Irma de De Sola Ricardo, Ada Pérez Guevara, Carmen Clemente Travieso, Lucila Palacios, Blanca Rosa López y muchas otras, lucharon por la consecución del voto femenino, abrieron espacios para la cultura y para la promoción de la literatura femenina con la creación del Ateneo de Caracas y la Asociación Cultural Interamericana. Ésta creó la Biblioteca Femenina Venezolana, una colección de publicaciones resultantes del Concurso Femenino Venezolano, también instituido por ellas. (…) En esta época las mujeres se volcaron hacia el periodismo de opinión, la investigación y el reportaje, y mucho de ello se vertió en su literatura de ficción. Carmen Clemente Travieso, por ejemplo, hacía reportajes sobre los niños que limpiaban los zapatos, o Lucila Palacios denunciaba en sus discursos los problemas de las prostitutas o las mujeres presas (xiii).

Es evidente que el pronunciamiento de esta generación de narradoras debía producir, como poco, incomodidad dentro de la intelectualidad orgánica desarrollista. Todos aquellos que –como Rómulo Gallegos– prometieran la posibilidad de fundar una nación sobre lo dado, al enfrentarse a estos discursos se veían forzados a detenerse

no solo en la situación marginal de las mujeres, sino además en la pluralidad y especificidad contenida en buena parte de los tipos sociales excluidos que se habían pretendido homogeneizar desde el realismo documental. Dentro de las obras de estas autoras será muy difícil definir un conglomerado que se agrupe bajo el signo de "las mujeres", "los niños", "los ancianos" o "los pobres".

Por ello, la aparente inocencia que cubría la escritura de Teresa de la Parra y el proyecto de país fundamentado en la racionalidad y la educación de Rómulo Gallegos fueron demandados por la crítica a esta generación de autoras que, con la representación de escenas y personajes omitidos en los medios de comunicación, se distanciaba de cualquier utopía basada en el positivismo y, al mismo tiempo, de la supuesta indefensión del diario íntimo o de la literatura epistolar. Existen tantos ejemplos al respecto que cualquier selección pudiera parecer arbitraria; no obstante, lucen como las representaciones más elocuentes las que se incluyen en los manuales y las antologías de literatura venezolana con mayor apoyo institucional. Por ejemplo, en el ya mencionado texto *Quienes narran y cuentan en Venezuela* (1958), Ángel Mancera Galletti –para presentar a Trina Larralde– asegura que se encuentra «Entre las escritoras venezolanas con mayor posibilidad de emular el prestigio de Teresa de la Parra» (352); igualmente, cuando habla de la escritura de Dinorah Ramos afirma que su existencia obedece a «una especie de fascinación la ejercida por la narración breve en las autoras que se multiplican a partir de la afirmación novelística de Teresa de la Parra» (361).

En este marco, se tornan por demás interesantes los comentarios seleccionados para acompañar la primera edición de *Pelusa y otros cuentos* de Ada Pérez Guevara[12]. En la contraportada del libro se

12 En el libro *Criaturas que no pueden ser* (2005) se incluye un comentario mucho más extenso en torno al uso político que hace Ada Pérez Guevara de esta relación asumida como natural por el apa-

reproducen los comentarios de algunos estudiosos en referencia a *Tierra talada*, la primera novela de la autora. Guillermo Villaronda de *El Espectador Habanero*, Pascual Venegas Filardo de la revista *Billiken* y Araceli Torres, periodista de la publicación cubana *Cúspide* enuncian sus juicios y todos –al igual que otros tantos, aparecidos años más tarde– coinciden en que este texto propone una reconstrucción del paisaje nacional –a la manera tradicional de la novela de la tierra– y se dedica a la reafirmación de la identidad venezolana sugerida por el Regionalismo. A estas se suman otras referencias, como algunas incluidas en el N° 7 de la *Revista de la Federación de Estudiantes de Venezuela*, donde –bajo la firma de H.G.V.– se señala que con la lectura de la novela:

> Retornamos a los hatos abandonados en donde el paludismo manda como supremo capataz, a las inmensas tierras tristes que debemos volver a conquistar en una aventura sobrehumana, a la cual nos impulsan libros intencionados como “Doña Bárbara” y “Tierra Talada”, y esas tres o cuatro novelas que el escritor venezolano –metido dentro de su misión trascendental– ha producido con dolor y con amor (en Pérez Guevara, 1946, 156).

Igualmente en un número del diario *La Esfera* no solo se establece un paralelismo temático entre la obra de Ada Pérez Guevara y las novelas *Reinaldo Solar* y *Doña Bárbara,* sino se asegura que:

> Ada Pérez Guevara ha realizado una buena novela. Terminada la lectura de “Tierra Talada”, abandonamos el libro con agrado.

rato crítico entre su escritura y la de Rómulo Gallegos. En el capítulo «Su-puesto en la vida» se intenta exponer cómo la autora emplea este guiño de la recepción de su obra para glosar la estética del Regionalismo, así como, el proyecto de nación contenido en el mismo. Con lo cual, la reedición de esta obra, sesenta años más tarde, se carga de ironía, al tiempo que los comentarios que reinciden sobre su tendencia regionalista se ven en la necesidad de multiplicarse, aun en la actualidad.

> Ha vuelto a vivir en nuestro espíritu la primera impresión que nos produjo aquel primer volumen de Gallegos, cuando aún el escritor no había salido del horizonte venezolano. "El Último solar", o sea el "Reinaldo Solar", dejaba en la mente de los lectores la convicción de que Rómulo Gallegos era un novelista de maciza envergadura (ídem).

En otras palabras, dentro de este comentario se propone que la semejanza de la novela *Tierra talada* con la escritura de Rómulo Gallegos no solo es estructural, sino que además funciona como una garantía de calidad. Bajo esta misma óptica puede leerse el fragmento seleccionado de una larga carta que le envía la escritora Gabriela Mistral[13] para acompañar la reedición de la obra. Ahí se asegura que uno de los principales logros de *Tierra talada* está en el hecho de que una mujer «se atreva con las costumbres nuestras y con el campo americano», agrega más tarde la poetisa que a ella «le gusta otro tanto que haya sido capaz de salir airosa» (7).

13 Este documento –que además no tiene fecha ni lugar de destino– resulta, sin duda, de suma utilidad para pensar uno de los problemas fundamentales de esta indagación: los mecanismos discursivos empleados por las intelectuales venezolanas para generar un espacio de participación en el campo cultural. En un gesto tan irónico como la reedición misma del libro, la editorial Monte Ávila incluyó esta misiva antes del texto, al momento de publicar *Tierra talada*, en el año 1996. Hacia el final de la epístola, Mistral afirma que de esta obra le «encanta la lengua criolla, llena de gracia femenina, y llena de raza, de aliento, de tono y color raciales», para luego decirle a Pérez Guevara que le deja «un abrazo de comprensión leal» (en Pérez Guevara, 1996, 7). No es necesaria una lectura detallada del texto para notar, cuando menos tres, elementos reiterativos en las obras que constituyen nuestro corpus y en muchos otros espacios de autoescritura de mujer producidos en Latinoamérica. Por un lado, existe un marcaje de género de parte de la autora, que devela cierta conciencia de su situación periférica dentro del campo cultural, además se establece como fundamental de la "lengua criolla". En segundo lugar, se dice que *Tierra talada* de que es una «novela de la tierra» contada por una mujer, con lo cual Mistral le atribuye a su interlocutora la capacidad de generar discursos fundacionales, además de reevaluarlos desde la posición política que asume de manera abierta. Finalmente, la autora presenta un guiño cuando asegura "comprender" lo que Ada Pérez Guevara quiso decir al momento de escribir esta carta y evaluar la expresión de la escritora venezolana, Gabriela Mistral pone de manifiesto el carácter intertextual por encima del referencial en esta obra y, como se ve, marca la existencia de un lenguaje propio que abarca, reúne e identifica a las mujeres escritoras y a toda una gama de individuos desarraigados.

Aunque ello supusiera la presentación de esas obras narrativas como expresiones en proceso, que no habían logrado alcanzar las exigencias dirigidas a su género, se abre la opción de leer este intento de (de)codificar la escritura de mujer desde moldes canónicos como una consecuencia de los cambios políticos abruptos que sufría Venezuela desde la mitad de la década de los treinta; no obstante, esta tendencia a definir cualquier ejercicio de escritura desde su relación bien con Teresa de la Parra, bien con Rómulo Gallegos se mantuvo hasta casi el último cuarto del siglo XX[14].

Un ejemplo claro de ello lo proporciona el crítico Orlando Araujo en su texto llamado *Narrativa contemporánea* (1972). Ahí titula el apartado dedicado a la escritura de mujeres «De Teresa de la Parra a Gloria Stolk», es decir, sitúa a la autora de *Ifigenia* como el comienzo de la incursión de las escritoras venezolanas en el campo cultural y propone que todo lo que se publique posteriormente se desprende de Teresa de la Parra y sus obras. De hecho, afirma literalmente que *Ifigenia* representa:

> el antecedente más lúcido e inigualado de una fórmula o modelo a cuya sombra velará sus armas una generación de mujeres escritoras.

14 El caso particular de Ada Pérez Guevara resulta muy ilustrador, puesto que su lectura reciente desde otro marco conceptual, ha permitido entenderla como un elemento altamente subversivo, más que como una escritora complaciente. Luz Marina Rivas en *Las mujeres toman la palabra* (2004), refiriéndose al cuento «Flora Méndez», publicado por Pérez Guevara en 1934, asegura que: «en una sociedad en la que el único destino previsible para la mujer era el matrimonio, la mujer soltera, sin preparación académica ni laboral, debía permanecer arrimada a la familia como parienta pobre, o salir a un mercado de trabajo reducido y mal pagado. El trabajo de la mujer era considerado un "mientras tanto". Este cuento abriría una veta de literatura de denuncia sobre la situación de la mujer; que se desarrolló entre los años cuarenta y cincuenta (…) La preocupación por el trabajo de las mujeres de diferentes clases sociales seguiría siendo una inquietud de Ada Pérez Guevara, como se manifiesta en el conmovedor cuento "Pelusa"» (XII). Es decir, el desprendimiento de esta obra de las escrituras de Rómulo Gallegos o Teresa de la Parra permitió que algunos críticos percibieran en ella una serie de significados más afines a su participación política y social, al tiempo que dio cuenta del carácter paródico, intertextual e irónico que estructura, en términos generales, la narrativa de esta autora.

> No hablo aquí de una continuidad de estilo, y ni siquiera de punto de vista (que, en el caso de Teresa de la Parra, es el de la confidencia en primerísima persona), sino de un desprendimiento o del desgajamiento de algunas ramas de Ifigenia –la de la reivindicación de la mujer, la de los cortejos sentimentales e ideológicos con el hombre, la del sacrificio por amor no compensado, la de la exaltación de las "virtudes femeninas y la de rebelión ante los convencionalismos sociales (232).

Concluye el comentario señalando que:

> No inscribiría a la vera de aquel modelo y de esta familia narrativa a escritoras como Irma de Sola, cuyas alegorías exaltan virtudes varoniles; ni Ada Pérez Guevara, a quien he debido analizar tanto por *Tierra talada* (Tip. La Nación, Caracas, 1937) como por algunos cuentos de Pelusa (Élite, Caracas, 1946) en los "galleguianos", aunque cuentos como "La encrucijada", "Tromba" y "Flora Méndez" rinden homenajes a las víctimas del hombre (ídem).

Resulta más que obvia la imposibilidad del crítico para comprender la escritura de mujer en Venezuela, la subjetividad generada en su interior y el proceso de autoescritura desarrollado por las autoras, al margen de los grandes moldes sociales y culturales establecidos desde el canon. Quizás lo más llamativo a este respecto es la reproducción casi mecánica de ese criterio en buena parte de los intentos de sistematización posteriores de la literatura nacional. Para notarlo basta con leer *Escritura y desafío* (1995) de Edith Dimo y Amarilis Hidalgo.

Estas autoras –quienes además presentan en este libro, como su problema fundamental, el estudio y la heterogeneización de la narrativa de mujeres en Venezuela– para referirse a la participación de las escritoras en el campo cultural en los años cincuenta, establecen que Teresa de la Parra marcó la pauta para que la posición de las narradoras se constituyera como contracanónica. Incluso, aseguran,

que un ejemplo de esta ruptura con el canon lo constituyen las escrituras de Lucila Palacios –autora de *Los buzos* (1937), *Rebeldía* (1940), *La gran serpiente* (1943), *Tres palabras y una mujer* (1944), *El corcel de las crines albas* (1950), *Cubil* (1951) y de una novela en la que abordaba el tema del exilio, titulada *Reducto de Soledad* (1975)–, y la periodista Gloria Stolk –autora, entre otras obras, de *Bela Vegas* (1953), *Amargo es el fondo* (1957), *Cuando la luz se quiebra* (1961) y *La casa del viento* (1965).

Encontrar en un estudio como este tales afirmaciones permite comprender mejor que la tendencia a homogeneizar la narrativa femenina venezolana y a inscribirla dentro de dos únicas posibilidades de lectura se reprodujo incansablemente; no obstante, resulta innegable que a partir de los años noventa hubo un esfuerzo masivo de algunos sectores de la Academia por comprender la escritura de las autoras venezolanas como proyectos colectivos, marginales y apátridas que, si bien se edificaban desde ciertas demandas canónicas, muchas veces se estructuraron como superficies dialógicas, más que como meras reproducciones de los moldes estilísticos y estructurales que debían llenar. Por ejemplo, en su artículo titulado «Ellas tomaron la palabra: un siglo y algo más de narradoras venezolanas» (2003), Luz Marina Rivas no solo rechaza la premisa de que la escritura de autoras venezolanas se inició en Venezuela con la aparición de Teresa de la Parra, sino que además establece como generación política e ideológica a las autoras de los años treinta y cuarenta, que tematizan la que debió ser su herencia cultural, y son capaces de analizarla y renunciar a ella. De hecho, retomando la propuesta contenida en su trabajo *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas* (1940-1958), producido once años antes que el mencionado artículo, la autora propone:

> un grupo interesante de narradoras breves, que desarrollaron entre 1940 y 1956 una interesante cuentística que puede verse como

> un conjunto (Rivas: 1992). Su trabajo se orientaba en tres vías: en un primer lugar, una temática desmitificadora de los mitos y estereotipos femeninos de la tradición patriarcal, como las narraciones de Irma de Sola, Gloria Stolk y Dinorah Ramos.
>
> En una segunda vía se narran situaciones de injusticia social, de niños de la calle, de mujeres explotadas por familiares y patronos, de xenofobia. Las figuras más representativas de esta escritura de denuncia son Ada Pérez Guevara, Mireya Guevara, Lucila Palacios, Juana de Ávila y Rosa Virginia Martínez (...) En una tercera vertiente, se busca indagar en la psicología íntima de personajes femeninos, que comienzan a cuestionar el orden social que las margina, la institución del matrimonio, la imposibilidad de estudiar o formarse intelectualmente, etc. Entre las autoras que exploran estos temas están Lucila Palacios, Lourdes Morales y Belén Valarino (22-23).

Resulta obvio que para Luz Marina Rivas hay cierta conciencia generacional entre las autoras, la unidad temática y estilística, que permitiría comprender la escritura de mujeres venezolanas desde su cercanía o lejanía a *Doña Bárbara* o *Ifigenia*, se torna por demás insostenible, pues el discurso de autoras como Ada Pérez Guevara, Lourdes Morales, Rosa Virginia Martínez, Trina Larralde o Dinorah Ramos, reconoce la existencia de una escritura previa, emplea un tono mucho más cuestionador que imitativo, con lo cual genera nuevos significados y nuevas posibilidades de lectura para los textos fundantes donde se pretendía establecer su origen.

Otra aproximación –que rompe con esta identidad automática entre las obras escritas por mujer y el discurso de Rómulo Gallegos o Teresa de la Parra– la constituye el texto «*Tierra talada*: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la Patria» de Raquel Rivas Rojas (1999), donde la autora propone que más que una mera reproducción de los modelos gallegueanos de escritura, Ada Pérez Guevara,

con su novela, invade el espacio del Regionalismo y cuestiona la posibilidad de ejecución de ese proyecto. Asimismo, asegura que las cercanías estilísticas y temáticas renuevan el significado de la Novela de la Tierra y, con ello, abre espacios de pertenencia a ciertas subjetividades relegadas –como la de la mujer, por ejemplo– dentro del nuevo mapa nacional. Concluye el texto afirmando que:

> Una duda parece plantearse, así, a partir de la puesta en escena del carácter fragmentario del relato de la nación, porque al final de esta historia desarticulada queda claro que no hay tal cosa lineal, horizontal y homogénea que pueda llamarse apropiadamente nación. El relato único de la nación se presenta entonces como una violencia discursiva ejercida sobre los fragmentos dispersos de culturas heterogéneas que no se sostienen sobre una lógica causal centralizada (...) los textos menores como Tierra talada producen el relato de la tensión y la dispersión que expone los límites de lo representable no para dar cuenta de su unidad sino para poner en evidencia su estallido (158).

Al demostrar –por medio del análisis de la novela de Ada Pérez Guevara– la inestabilidad del argumento que homogeneizaba la escritura canónica de los años treinta y cuarenta en Venezuela, sin duda, Raquel Rivas Rojas atenta también contra la existencia de dos únicos modelos de escritura entre las autoras venezolanas de ese período. Aun más, anuncia que las subjetividades generadas dentro del discurso de esta autora no han sido representadas con anterioridad dentro de la narrativa nacional, con lo cual difícilmente pueda tratarse de tipologías herederas y/o heredadas de algún texto canónico anterior.

De hecho, si existe algún hilo conductor entre las aproximaciones de Raquel Rivas Rojas y Luz Marina Rivas es, precisamente, la representación de este colectivo de autoras como un grupo autogenerado. Es decir, como un conjunto de sujetos que proponen

alternativas de existencia dentro de sus ficciones para abrirse paso dentro del campo cultural venezolano. Por ello, ambas autoras sugieren que la narrativa de mujeres venezolanas, publicada en los años treinta y cuarenta, constituye en sí misma un espacio de significación y lectura, tanto de los cambios sociales y políticos del entorno como de los discursos que parecían explicarlos desde las instituciones más tradicionales

Una excelente ciudadana canina
Caminos, de Elinor de Monteyro

> *"Pintao" era un hambriento. Y por ser un hambriento, cometía "fechorías" y comía como bien podía. Y por ser un mal bicho, estaba condenado a morir bajo la acción de la estricnina. Mas, el animal ya no moría tal vez de una trágica muerte. La conquista de Luisa llegó al cenit: se lo llevó a casa. Ya "Pintao" tenía, con el derecho de todos, su parte igual de carne, de cariño, de sol. "Pintao" era ahora un buen perro, un excelente ciudadano canino*
>
> Elinor de Monteyro. *«Pintao»*

I. Tres sueños de burguesa: representación mediática de la mujer venezolana (1936-1945)

Afirmar que, durante las primeras tres décadas del siglo XX, en Venezuela no se reconoció la existencia del sujeto intelectual femenino dentro de los medios de comunicación social, parecería más un acto mecánico que una aseveración. Muchas veces se dijo en manuales de historia que durante el gobierno de Juan Vicente Gómez (1908-1935) las imágenes, los discursos y la organización social presentaron movilizaciones mínimas e imperceptibles y que incluso el siglo XX comenzó en Venezuela a finales de los años treinta. Ahora bien, algunos trabajos de investigación más recientes sobre medios de comunicación y representaciones culturales han demostrado que, progresivamente, la figura de la mujer había sufrido modificaciones –sin duda, la mayoría de las veces leves– dentro del

imaginario nacional antes del gobierno de López Contreras. De igual forma, se ha sugerido que las organizaciones políticas y culturales de mujeres que nacieron en el año 1936 tuvieron su génesis en movimientos anteriores.

Por ejemplo, Raquel Rivas Rojas en *Campo minado* (1997) refiere detalladamente la cobertura mediática que se le dio a los sucesos del carnaval de 1928. Fecha establecida por muchos historiadores como el origen de un proyecto democrático populista que dirigió –y aún en la actualidad sigue rigiendo– el pensamiento y la organización social venezolanos. Literalmente, Rivas Rojas afirma:

> Tal interpelación sin duda marcaba una diferencia con los llamados habituales a las fiestas de carnaval, en las que la pertenencia a organizaciones gremiales o académicas estaba fuera de lugar. Pero la diferencia fue anulada cuando se inició el desfile que realizaron los estudiantes desde la sede de la Universidad hasta el Panteón nacional.
>
> *El lunes 6 de febrero tuvo lugar el Gran desfile (…) El primer abanderado es José Tomás Jiménez Arraiz; estudiante de medicina, y al ver pasar su poderosa figura, algunas mujeres ingenuas de nuestro pueblo preguntan si ése es el Rey (Fernández, 71)*[15].
>
> La asociación de los juegos florales estudiantiles con el carnaval no sólo se debía a la mirada ingenua de las mujeres del pueblo. Los festejos fueron sin duda pensados para formar parte de la cultura callejera que se asociaba con los actos de carnaval (107).

En estas representaciones mediáticas –referidas por Raquel Rivas Rojas– se hacen presentes –al igual que ocurrirá en mayor o menor

15 Subrayado nuestro, cursiva en el original.

medida a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX en el país– una serie de elementos residuales de las imágenes femeninas del siglo XIX venezolano. Las mujeres aquí construidas no son capaces de comprender la diferencia entre una manifestación política y una fiesta; entre un rey de carnaval y un dirigente estudiantil; ni entre una puesta en escena y la lucha por el poder; sin embargo, la autora propone que la mezcla de códigos –a pesar de lo que afirmara el articulista citado– no era consecuencia del aniñamiento femenino, sino de un esfuerzo claro de camuflaje llevado a cabo por los activistas que pretendían manifestar contra el gobierno.

Ahora bien, tal como lo plantea Luz Marina Rivas (2004), esta representación mediática de la ingenuidad intrínsecamente femenina se vio truncada cuando tras el encarcelamiento de los estudiantes que decidieron manifestar en febrero de 1928, las mujeres se echaron a la calle a protestar. Igualmente, al participar de manera activa como mensajeras de los doscientos muchachos encarcelados, cuando les procuraron alimento o se hicieron llamar "madrinas de guerra", se preocuparon por el bienestar de los detenidos y recalcaron el carácter político de su encarcelamiento. Ciertamente, a pesar de las manifestaciones públicas, ninguna mujer fue detenida por discrepancias políticas durante el gobierno de Juan Vicente Gómez; no obstante, resultaba realmente improbable que tras, estas manifestaciones ideológicas de carácter público, los medios pudieran obviar la existencia de ciudadanas venezolanas en tanto sujetos portadores de un discurso.

De hecho, en *Campo minado* (1997), Raquel Rivas Rojas asegura que al siguiente día del desfile, leído como una comparsa de carnaval por los ingenuos ojos de mujer:

> las celebraciones continúan sin contratiempos y "en la noche tiene lugar el Gran Baile de Gala, en el club Venezuela (id). Al día siguiente se ofrece un recital en el Teatro Rívoli, situado frente al

> Capitolio, que fue calificado por El nuevo diario como "un torneo de inteligencia y de arte" digno de la más depurada sensibilidad, por lo que el diario destaca la presencia de numeroso público femenino en el teatro lleno. Fue en ese evento donde un joven de veinte años llamado Rómulo Betancourt pronunció "unas vibrantes palabras de clausura, limpia expresión de su alta inteligencia y de su juvenil vigor", según reseña aparecida en El Universal (Caracas, 9 de febrero de 1928. Año XX N1 6.734. p 1) Fue allí también, donde S.M. Beatriz I pronunció el real decreto ordenando a todos los estudiantes el uso de boina azul (110-111).

La presentación y lectura de los hechos referidos en esta investigación deja ver varios elementos irreductiblemente cercanos al desplazamiento, lento pero constante, que estaba sufriendo la representación del sujeto femenino dentro del imaginario nacional. Si bien, en un primer momento, el fragmento citado reitera el carácter decorativo del "público femenino" y luego menciona a Beatriz Peña Arreaza, quien había sido electa reina de carnaval el día anterior como "Su Majestad Beatriz I", el diario no es capaz de contener la referencia a las acciones ejecutadas por esta subjetividad.

Hay un uso político, obviamente consciente y planificado, del carnaval en las acciones de Beatriz Peña Arreaza. Este sujeto femenino, elegido objeto de culto por los estudiantes –y ubicado en el lugar de las alegorías por el poeta Pío Tamayo, quien sustituía en sus textos el nombre Beatriz por "Libertad"–, le pide a ellos que usen "a manera de disfraz" una boina que será, desde ese día en adelante, el símbolo de la resistencia frente al gomecismo. Es decir, devela con sus acciones que la asociación de esta revuelta política con el carnaval, expresada por algunas mujeres el día anterior, lejos de ser ingenua, gozaba de un carácter funcional.

Se hace evidente entonces que para finales de los años veinte y comienzos de los treinta, la mujer venezolana –aún con dificultad considerada una intelectual– había adquirido ciertas alternativas

de subjetivación. Casi todas basadas, curiosamente, en el manejo ético y político de muchos de los mecanismos de exclusión empleados, para entonces, en las representaciones mediáticas del país. Gestos entre los que se encontraban la reducción de su identidad a una imagen, su transformación en objeto de culto y su aniñamiento. De aquí se puede deducir que este desplazamiento progresivo no nació en diciembre de 1935, sino que se tornó brusco para esa fecha cuando –tras la muerte de Juan Vicente Gómez– emergieron simultáneamente una serie de proyectos de nación –más o menos conservadores en cada caso– que, de manera casi consensual, apuntaban a mantener en el poder al sujeto masculino, letrado, mestizo y heterosexual.

Luis Ricardo Dávila, en *El Estado y las Instituciones en Venezuela* (1988), establece que para el año 1936:

> El resentimiento de los sectores populares urbanos, el descontento del campesinado nacional y de los sectores de provincia en general fueron convergiendo progresivamente con la voluntad y capacidad de organización política de la élite estudiantil (...) Participación política y organización popular fueron las constantes que les hicieron pensar en su propia legitimidad y en la vía de acceso al poder. Así, desde su ingreso al país en 1936 –con el PDN– ya poseen una organización política y un proyecto social que oponer al anterior, pero cuya naturaleza permanece invariable: modernización capitalista del país (32).

Este fenómeno sirve para comprender a qué obedecía la necesidad de diseñar desde el aparato mediático y literario nuevas subjetividades. Era indispensable en ese momento producir nuevos ciudadanos que hicieran funcionar este proyecto de nación naciente. Identidades masificadas, estables, incuestionables, que pudieran garantizar no solo la fundación sino además el sostenimiento de una organización social que, si bien reproducía muchos de los esquemas

anteriores, desplazaba el poder hacia un nuevo individuo. Un sujeto letrado que –en un gesto evidentemente fundacional– tenía entre sus misiones ilustrar al soberano e indicarle cuáles debían ser sus decisiones futuras. Lo que explica, a la vez, la necesidad de universalizar –de forma constante y abrumadora– modelos de comportamiento por medio de caricaturas, arengas y representaciones publicitarias.

En el caso que nos ocupa esto se tradujo en un esfuerzo colectivo por redefinir los límites discursivos de la participación política de las mujeres. Se hacía indispensable "mantenerlas en el hogar" y reiterar las diferencias irrenunciables que la alejaban del sujeto modélico de cada uno de los proyectos de país que luchaban por instituirse. Para cumplir este cometido, el imaginario fundado en los medios impresos de circulación nacional, entre 1936 y 1945, apostó por la reelaboración –con la ayuda de las imágenes cinematográficas, de las nuevas estrategias publicitarias y de los estereotipos de género producidos en las primeras tres décadas del siglo XX– de una serie de elementos identitarios, tradicionalmente atribuidos al sujeto femenino que habían sido desechados a finales del siglo XIX.

El saber médico, por ejemplo, adquirió nuevamente su jerarquía perdida tres décadas atrás, cuando el saber científico-positivista estaba encumbrado en los espacios inaccesibles de la máquina académica. Ciertamente, ahora su aval no bastaba para establecer el orden dentro de las manifestaciones de la alta cultura –que para los treinta se veía regida también por el influjo de las ciencias sociales–, pero de igual forma gozaba de una credibilidad y, por extensión, de una utilidad innegable dentro de los espacios orales, escritos y audiovisuales que articulaban los referentes de la cultura popular.

Se intentará recuperar, de la misma manera, en el imaginario venezolano en los años 1936-1945, la noción de la mujer como ente contaminante, enfermo y por tanto destinado a permanecer dentro del hogar, lejos de cualquier espacio de participación pública. La disminución de la identidad femenina –únicamente a su funciona-

miento biológico– que, dicho sea de paso, siempre fue el soporte "científico" de su adscripción al espacio ineluctable de la irracionalidad, se tornó una constante en todos los medios de comunicación masivos, en la publicidad e inclusive dentro de las disertaciones especializadas –y, por tanto, consideradas seculares, modernas y democráticas– que solían incluirse en los diarios más leídos del país.

A este respecto, el espacio publicitario, particularmente el asociado al rubro de los cosméticos, jugó un papel importante. Una de las campañas, cargadas de significado, apareció a lo largo de 1936 en el diario *Ahora* y la revista *Élite*. Su función era promocionar un producto de difícil definición, llamado OKASA-ORO. El texto iba ilustrado por el rostro de una mujer con los ojos vendados y debajo de la imagen se podía leer:

> Señoras: 1936 es para ver-observar y convencerse. Desde hace muchos años las mujeres ya no conocen irritaciones o malas funciones de su sistema orgánico y nervioso, pues existe OKASA-ORO.
>
> Según la patentada fórmula y preparación única del célebre científico alemán Geh. Rat Prof. Lahusen, a base de hormonas-glándulas, etc. No es afrodisíaco, no irrita.
>
> OKASA-ORO regulariza el normal funcionamiento de su sistema glandular. Se sentirá usted otra persona, más fuerte, más sana, más animada, más bonita, más joven, más feliz; sus líneas serán encantadoras y usted misma estará 100% convencida de que OKASA-ORO es su mejor y más fiel secreto (*Élite*, 1936).

Este mensaje publicitario remite a varios elementos del imaginario venezolano, donde la figura de una mujer "que necesita sanar" llena casi todas las exigencias de inclusión del sujeto femenino. En primer lugar, la referencia al año en que se está emitiendo el mensaje llama a pensar en el cambio de gobierno, de proyecto nacional

y, en consecuencia, de mapa cultural. Con lo cual la mujer que intenta acceder a la salud porque se encuentra y/o es intrínsecamente un ser enfermo constituye uno de los tipos sociales que, según este anuncio, tendrán espacio en la nueva Venezuela.

En segundo lugar, se hace referencia también a los altos niveles de censura y de control de los medios por parte del Estado durante el gomecismo, ya que "ahora sí" se puede anunciar públicamente que el secreto para convertir a las mujeres en seres sanos es conocido desde hace mucho tiempo. Por tanto, aquellas mujeres que sufrían descomposiciones nerviosas a partir de las hormonales, gracias a los estudios de un ciudadano, letrado, occidental y masculino, tendrán la oportunidad de crearse cierto clima de normalidad. Labrarse un territorio que les permitirá vivir dentro de esta nueva nación.

Por su estructura, el texto asoma que quien lo enuncia se encuentra en una situación de dominio respecto al destinatario. Si, como se dice en el anuncio, el médico ya sabe cuál es el mejor secreto de "las señoras", aunque ellas todavía lo desconozcan, está claro que la condición de objeto conocido de la mujer es superior a su carácter de sujeto cognoscente. Hecho que se ve reforzado por las aclaratorias de que el producto no irrita ni produce efectos afrodisíacos, lo que en términos científico-sociales equivaldría a decir que también tiene resultados "civilizadores" sobre el cuerpo femenino. Quizás una manera de comprender mejor el tono preformativo de este anuncio sería contrastarlo con la publicidad del mismo producto que iba dirigido a los hombres.

La publicidad de OKASA, incluida en la novena página de la edición del semanario *Fantoches* del 12 de diciembre de 1936, no es un anuncio simple, acompañado de una imagen ilustrativa, sino que se trata de un texto elaborado con cierto tono argumentativo que refuerza las diferencias en los estilos comunicativos dirigidos a hombres y mujeres. Este texto comienza informando que hay muchos matrimonios donde el esposo luce mucho mayor que la es-

posa, aun si ambos son de la misma edad; se aclara entonces en el anuncio que:

> Simplemente, la salud, la exhuberancia y vitalidad de la esposa contrastan notablemente con su marido, porque agobiado este último por las preocupaciones y los trabajos, olvida cuidar su vitalidad, enriquecer su sangre, tonificar su sistema nervioso, y normalizar su funcionamiento glandular.
>
> Está pues viviendo una época de verdadera decadencia orgánica debida, en gran parte, al exceso de actividad física e intelectual que la vida contemporánea nos exige. Pobres de aquellos que se dejan vencer por la debilidad y no procuran con el tiempo restituir a su organismo las energías y vitalidad que necesitan; ellos constituyen la legión de los envejecidos prematuramente.

El anuncio establece varios límites: la capacidad productiva era meramente masculina, así como la actividad intelectual y física que demandaba la construcción de una nueva nación. Al mismo tiempo, se refuerza la frivolidad como un atributo naturalmente femenino que, pese a no ser muy bien evaluado socialmente, en momentos puntuales, podría traer consecuencias favorables para la salud. Se pone de manifiesto, además, que la insalubridad y el agotamiento de la mujer son secuelas de su debilidad biológica, mientras que la del hombre se relaciona con su racionalidad y su capacidad reflexiva. No deja de ser curioso entonces que para la curación de ambas patologías se ofrezca el mismo producto, aunque los anuncios dejen claro que el empleo no proporcionará los mismos efectos en los consumidores que en las consumidoras. En el caso de la publicidad dirigida a los hombres no se habla ni de belleza física ni de buen ánimo, sino que se asegura:

> Este preparado en forma de tabletas-pastillas regenera la sangre, tonifica los músculos y fortalece los nervios, normalizando al mismo tiempo sus funciones glandulares. Es el más completo de los fortificantes. Con razón los médicos son sus más entusiastas consumidores.
>
> Las pastillas OKASA son de riquísimo gusto y se aconseja tomaras antes de las comidas en reemplazo del clásico aperitivo, pues efectivamente, aumentan el apetito de un modo extraordinario, a la par que duplica el valor de alimentación, sin motivar que el individuo engorde más de lo normal, pues las glándulas trabajarán 100 por ciento.

Al comparar los dos anuncios promocionales de estas pastillas, también salta a la vista –junto a las razones casi opuestas que se les exponen a los consumidores de cada género para elegir este producto– la relación del consumo con el espacio natural atribuido a cada subjetividad. Por una parte, se le confiere un tono secreto de la necesidad de adquirir un reconstituyente en el caso de las mujeres para quienes estar enfermas o débiles era además de inevitable, vergonzante; al mismo tiempo se exhorta al hombre a ingerir las pastillas a la vista y presencia de todo el mundo. Incluso se podría afirmar que el consumo de OKASA en el caso de los hombres se muestra como una actividad avalada por la institución médica que pudiera llegar a ser placentera.

Evidentemente con esta publicidad no solo se intensifica el estereotipo de la fortaleza natural masculina, sino que además se reinscribe –dentro del espacio privado– a la mujer como la única posibilidad de mantenerse sana. En otras palabras, según lo expuesto en esta publicidad, las mujeres pueden sanar, civilizarse e incluso ser felices, pero –para que ello ocurra– hay cosas que no deben ver, saber, ni dar a conocer. Por tanto, la noción de secreto, junto a los ojos vendados, surte también el efecto de marcaje terri-

torial que ubica al médico conocedor y creador del producto –no por casualidad construido como modelo a seguir en el caso de la publicidad dirigida a los hombres– del lado del saber y a la mujer del lado del desconocimiento conveniente.

Esta idea se siguió reiterando dentro del espacio publicitario a lo largo de la década del treinta. Otro ejemplo claro de este fenómeno lo constituye la publicidad de las "Píldoras rosadas del Dr. Williams", producto anunciado con un pequeño texto cuyo estilo presentaba algunos rasgos formales de orientación analítica. El mismo se encontraba impreso al pie del dibujo de un rostro femenino con los ojos entrecerrados que evidenciaba dolor físico y hasta sufrimiento, como solía ocurrir en esos años con este tipo de medicamento, la promesa subyacente era regresar a la normalidad a quien lo tomara, es decir, disminuir o desaparecer la menstruación y todas las modificaciones físicas y anímicas que para entonces se le atribuían a su presencia.

Lo más llamativo de este caso particular era el título del anuncio «Verdaderas mártires» y el subtítulo donde se indicaba «todos los meses sufren en silencio». Tras esa introducción que, si bien victimizaba a la figura de la mujer, también refrendaba su condición de ente sangrante, insalubre y, en consecuencia, irracional e incapacitado para producir durante varios días al mes. En el anuncio se afirma:

> Para descongestionar el organismo femenino, darle elasticidad, imbuirle fuerza por el aporte de sangre rica y pura; para poner término al desfallecimiento del estómago, vértigos, jaquecas, etc., indisposiciones con las cuales las vidas de muchas mujeres se convierte en algo semejante a un verdadero martirio (...) Estas píldoras son buenas para todas las mujeres que sufran de toda irregularidad que dependa del estado de la sangre o los nervios (*El Universal*, 1936).

Sin duda, el saber médico se erige dentro de este texto como un salvador de vida, como la única solución posible para el problema indiscutible de ser mujer. A pesar de ello, está claro que "naturalmente" las personas de sexo femenino tienden a generar sangre impura, a contaminar los espacios donde se encuentran, a sufrir ante la imposibilidad de renunciar a su cuerpo. Es decir, si bien en este anuncio se muestra una solución al problema "de la mujer", hacerlo conlleva la renovación de un estereotipo de género que parecía perdido en un momento remoto del imaginario venezolano.

Muchas veces el discurso no presentaba únicamente a la mujer como ente portador de enfermedades; sin embargo, la gráfica que aparecía en la publicidad se encargaba de marcar genéricamente la descomposición del organismo y las alteraciones de la salud. Un ejemplo singular lo constituye la publicidad que promocionaba el producto "Cerebrina del Dr. Ulrici", que circuló por la prensa nacional durante los últimos años de la década de los treinta. La palabra empleada a manera de título para el anuncio es "Neurastenia" y en un tono si se quiere didáctico, se puede leer el texto:

> La neurastenia es una forma aguda de agotamiento nervioso y debilidad cerebral. Esta condición es más común entre los profesionales, estudiantes y mujeres de edad crítica; o puede sobrevenir de una violenta emoción cuando la persona está agotada, ya por el trabajo, las preocupaciones o los excesos.
>
> En casos de neurastenia, depresión nerviosa, debilidad general o estados de melancolía se encontrará un reconstituyente insuperable en el cordial Cerebrina del Dr. Ulrici (*El Universal*, 1938).

En este texto resulta obvio el contraste entre la clasificación de los hombres según su capacidad productiva y su funcionamiento intelectual, y la de las mujeres a partir de su funcionamiento biológico. Un estallido nervioso bien podía ser producto del estudio y

del trabajo en el caso de los varones, y de la modificación de las funciones biológicas y el paso de los años, en el caso de las mujeres; no obstante, se debe reconocer que existe cierta modificación de los estereotipos de género que poblaban el imaginario venezolano a finales del siglo XIX en esta representación publicitaria. Es cierto, el género masculino se continúa definiendo por su producción y el femenino por su reproducción, pero los dos corren riesgos de enfermar, ambos son susceptibles de sufrir descomposición y alteraciones.

A pesar de ello, la imagen que acompaña el texto bien pudiera ser calcada de un periódico de cuarenta años atrás. No hay ningún hombre que muestre el padecimiento en su rostro, sino una mujer desaliñada con el ceño fruncido, la mano en la cabeza y un gesto de dolor equiparable al de la representación de las píldoras del Dr. Williams, que –y esto es quizás lo más significativo– es observada por otra mujer. Se trata de una niña, probablemente una hija pequeña que con expresión de asombro juega a ser mamá. Evidentemente, la niña que sostiene una muñeca con su mano derecha representa no solo una de las posibles causas del estallido nervioso de la madre, sino que además, por el hecho mismo de jugar a desempeñar ese rol que ahora contempla, se constituye en una posible víctima de otro estallido futuro. Por ello, no es de extrañar que otras representaciones publicitarias del mismo producto presenten como título «Mujeres débiles».

A esto se suma que la vagina y el útero vuelven a ser órganos innombrables en estos años. Así como ocurría el término "mujer" a finales del siglo XIX, si bien el aparato reproductor femenino es eventualmente aludido en los medios de comunicación de la época, suele referirse con eufemismos que le adjudican una nueva significación social. Aún más, a diferencia de lo que pasaba tres décadas atrás, cuando la palabra "mujer" era sustituida en algunas ocasiones por referentes concretos –en consecuencia controlables– como "flor", y en otras por construcciones mitológicas –por tanto inexistentes– como "ángeles"; en este caso los órganos sexuales femeninos

serán reemplazados por sustantivos abstractos o, inclusive, por adjetivos, con lo cual su existencia se adscribirá al espacio de lo misterioso, lo incorpóreo, lo ajeno a la racionalidad y al orden público.

De igual forma, se continúa hablando en los medios de comunicación social de "los secretos" o "los misterios" de la mujer, de sus partes o, incluso, de sus males "inconfesables" o, sencillamente, de "tejidos". Un ejemplo claro de la ambigüedad que produce el aparato reproductor de la mujer en el imaginario venezolano lo representa la publicidad de *Zonite*. Este producto va dirigido directamente al público femenino, pues, de hecho su *slogan* es «no esté en dudas, esté segura». Bajo el mismo se puede leer:

> Toda mujer debiera reconocer que Zonite ha puesto fin a las especulaciones y cuando respecta a su asco personal. No hay que temer lesiones o inflamación de las membranas más delicadas. Zonite es un potente antiséptico pero difiere radicalmente de esas otras preparaciones cáusticas y venenosas como el ácido carbólico, bicloruro de mercurio, etc. Zonite no afecta los delicados tejidos. Puede usarse sin riesgo alguno (*El Universal* 1938).

Sin duda, la polarización subjetiva que se llevó a cabo a finales del siglo XIX y que inscribía al sujeto femenino bien fuera dentro de la categoría del monstruo seductor y depredador, bien fuera dentro de la categoría de los universales más adorables e inofensivos, se desplaza dentro de este discurso a una simple parte de su cuerpo. La mujer seguirá siendo un ente contaminante cuyo órgano distintivo bien puede ser llamado "asco" y que requiere del uso diario de germicidas para su higiene; pese a ello, la modernización que trajo consigo la llegada de la democracia ofrecía nuevos productos que convertían sus "ascos" en "tejidos delicados", al tiempo que brindaba una manera de asearse sin que quedasen huellas en la piel o, lo que es lo mismo, sin pagar por ello.

Tanto la condición de enferma de la mujer como su imposibilidad de detener el sangramiento periódico, para la Venezuela de 1936 a 1945 continúan fungiendo –en más de un espacio de representación– como soporte de su identidad. A pesar de ello, el nuevo imaginario nacional prometía posibilidades de salubridad a este sujeto, siempre y cuando –claro está– se plegara a los designios del saber médico y de otras instituciones reguladoras de la sociedad. Por ello, los medios impresos de gran circulación como pudiera ser el diario *Ahora*, el semanario *Fantoche*s o la revista *Billiken*, no solo le presentaron hemostáticos y antisépticos a la mujer, sino que además pusieron a su servicio una enorme cantidad de médicos especializados en «embarazos, partos y [otros] males femeninos».

Curiosamente, esta imagen de la mujer-órgano y de la mujer-función, construida a partir de un residuo que el dominio positivista había dejado en el imaginario nacional, fue acompañada durante los años treinta y cuarenta por otra construcción mediática predibujada en el siglo XIX europeo. Se trata de la doncella virtuosa que enloquece de amor y es capaz de cualquier cosa –sacrificarse, enfrentarse a la sociedad o, inclusive, renunciar a sus aspiraciones individuales– para ser querida por un hombre. Ciertamente, es difícil encontrar, para 1938, una producción mediática de ese constructo dentro de nuestro imaginario; sin embargo, la industria cinematográfica reproducirá en Venezuela una serie de películas y documentales que rescatan este estereotipo de género, y que permitirán su apropiación para la década de los cuarenta.

Por ejemplo, entre el año 1936 y 1940 se proyectó en Venezuela *La rival de sí misma*, de Harry Lachman. Según el afiche y la promoción en prensa se trataba de la historia de «la mujer que por amor llegó a desdoblar su personalidad: modistilla de una aldea francesa y exótica 'vedette' rusa». La ilustración contiene el rostro de la actriz Tutta Rolf desde dos ángulos diferentes. La gran acogida ofrecida a la película en Venezuela es, probablemente, una de las

mayores evidencias de que –aunque para entonces ya existiera cierta apertura hacia los sujetos femeninos como un par intelectual otro– dentro de las construcciones mediáticas, que se establecían en buena parte el imaginario nacional, todavía se entendía a la mujer desde una perspectiva polarizada, al extremo de la deshumanización.

Por otra parte, el discurso que promociona la película reactiva –o al menos pretende reactivar– otros códigos decimonónicos, tales, como la irracionalidad femenina, la tendencia al desequilibrio emocional, el amor como único móvil de las acciones de las mujeres y la fe ciega en las promesas de cualquier hombre amado, más allá de los convencionalismos y las exigencias sociales. De hecho, se busca instaurar dentro de esta promoción que la mujer no encarna un sujeto delincuente, sino un personaje irracional, cegado por sus pasiones. Es decir, aún siendo victimaria, continúa ocupando un lugar pasivo.

Igualmente, dentro del cine proyectado en Venezuela en los años treinta y cuarenta, se insinúa que la irracionalidad femenina si bien apunta siempre hacia un final nefasto, solo de manera esporádica parece cargada de buenas intenciones. Existen muchísimos ejemplos al respecto, uno de los más claros es el de la película *Barbary Coast*, de Howard Hawks, proyectada en Venezuela con el nombre *La reina de la ruleta*. En el año 1936 comenzó su promoción en los medios nacionales con el slogan «Un amor que no conocía el miedo, una ciudad que no conocía la ley».

No parece ser casual que la referencia al caos se inscriba precisamente en un relato que se sitúa a finales del siglo XIX, pues –evidentemente– lo contenido dentro de esa historia era lo que debía temer el proyecto de democratización nacional si pensaba sostenerse en el tiempo. Sin embargo no resulta demasiado innovadora la relación juego-improductividad-barbarie que atraviesa la película y se duplica dentro de la publicidad. Pese a ello, la asociación de todos estos elementos con el sujeto femenino se torna particularmente

interesante y sirve para reescribir el significado de la película dentro del territorio nacional.

Ciertamente, la anécdota de *Barbary Coast* es la misma desde antes de su doblaje y de su proyección en Venezuela, así como el personaje de Mary Rutledge constituía una suerte de lectura moderna de la vampiresa desde la formulación misma de la película; por consiguiente, la traducción/sustitución de un título que originalmente aludía a un lugar de caos y perdición como/por *La reina de la ruleta,* que solo refiere al personaje protagónico y le atribuye poderes simbólicos que no estaban contenidos en los significantes anteriores, añade una mayor dosis de peligrosidad a ese personaje femenino irracional que ahora se encuentra en el centro del discurso normatizador, y que además carga a este constructo de todos los vicios decimonónicos amenazantes.

Estas representaciones de mujeres asesinas, enamoradas, sangrantes y/o seductoras, en la Venezuela de 1936-1945, se realzaron a medida que pasaban los años y, al mismo tiempo, algunos sujetos femeninos con ayuda de las representaciones gráficas y de la objetivización de su cuerpo, fueron adquiriendo un lugar para participar dentro de los medios de comunicación de la época. Ello produjo una fuerte polarización entre estos seres que habitaban los límites entre lo humano y lo animal frente a las mujeres parlantes, productoras de sentidos y dispuestas a interactuar en el espacio social.

En este contexto, el reclamo de su derecho a la participación política fue el pie perfecto para que censores, detractores y dolientes expusieran desde las más diversas perspectivas su rechazo al ingreso de la mujer en el espacio público. Quizás lo más curioso de este hecho radique en que los alegatos de uno u otro grupo de oposición podían ser, incluso, contradictorios; sin embargo, tan solo la idea de reconocer la igualdad política, social y, sin quererlo, cultural de las mujeres, llegó a cohesionar las ideologías más abiertamente enfrentadas en otros temas asociados a la dirección nacional.

Por ejemplo, los sectores más conservadores, identificados abiertamente con los movimientos nacionalistas que se llevaban a cabo en Europa para aquella época y que esperaban para Venezuela un líder como Adolfo Hitler, fueron los más explícitos en ello. Una publicación que obedecía abiertamente esta línea de pensamiento era el diario *La Esfera*, donde de manera alterna aparecían caricaturas en las que se mostraba, a la patria defendiéndose del monstruo comunista con el escudo del nacionalismo o bien un vehículo que era conducido por el borde de un precipicio, pero que no caía porque los proyectos nacionalistas servían de baranda. Un diario donde también se reproducían cartas y documentos que pretendían "descubrir" a los comunistas encubiertos de la política venezolana.

En este marco ideológico, la relación con la figura de la mujer era sumamente ambigua. Aquí se reproducían todos los estereotipos de género que la publicidad impresa de esos años se encargaba de propagar. Las mujeres eran animales, irracionales, sin capacidad alguna de distinguir entre una actitud frívola y una decisión seria que implicara el futuro de la patria; no obstante, dentro de los artículos de opinión, contenidos en el mismo, ocasionalmente se reconocía la existencia de mujeres trabajadoras y, aunque se omitía casi por completo la mención a aquellas que desarrollaban alguna labor intelectual, se defendían sus derechos laborales e inclusive se llegaba a insinuar que estos derechos podrían acercarse más a los disfrutados por el hombre.

El 3 de octubre de 1936, en la primera página de *La Esfera*, se publica un artículo titulado «Las mujeres y el trabajo». El texto aparece sin firma, de lo que se podría deducir que se trata de una expresión de la línea editorial del medio. Curiosamente se puede leer un texto de apoyo dentro del artículo, así mismo la exigencia de algunas modificaciones en las condiciones de vida de las mujeres:

> Vive entre nosotros una clase social para la cual nadie ha tenido una palabra de justicia. Es nuestra clase media, la que vive sin medios

> de fortuna una vida angustiada (…) Una legión de mujeres de esa clase media llena las oficinas, los detales de los comercios, los Bancos, las casas de modas y otras actividades. A pesar de que la ley del trabajo concede a esas mujeres el mismo derecho a ser consideradas y tratadas como a los empleados, ellas continúan trabajando mayor número de horas, devengando un salario mínimo y sufriendo la inestabilidad de una situación que no se justifica en la época en que vivimos. Para esas mujeres trabajadoras venimos hoy a pedir justicia.

Estas primeras consideraciones plantean la discusión de una serie de rasgos imaginarios –sin lugar a dudas muy elocuentes. Rasgos como la autonomía del pensamiento, la independencia económica y el libre tránsito de mujeres en los espacios urbanos, que entran en diálogo e inclusive en tensión con ciertos estereotipos. Constructos mostrados en los anuncios publicitarios altamente difundidos y, eventualmente, reproducidos en este mismo medio de comunicación. Según este texto, la mujer bien puede ser considerada un sujeto productor y, por tanto, un ciudadano potencial. A partir de ese supuesto, el maltrato y la discriminación laboral hacia esta individualidad carecerían de cualquier fundamento biológico. Aún más, este proceso de jerarquización solo podría ser explicado como una consecuencia directa de arbitrariedades jurídicas y de uno que otro abuso de poder.

Al menos a simple vista sería posible afirmar que desde la línea editorial del periódico las mujeres tendrían tanto la capacidad como la oportunidad de ingresar al espacio público, así como el aval favorable de la experiencia. El reclamo de justicia podría entenderse como un reclamo de equidad, en el que subyace cierto cuestionamiento a las jerarquías de género que ubicaban al hombre mestizo y letrado como sujeto modélico de la democracia, mientras que a la mujer, al indio y al negro, dentro de una serie de paréntesis, sin los cuales sería igualmente posible leer la nación. Ahora bien, este reclamo se desdibuja al leer en el mismo texto:

> La Oficina Nacional del Trabajo podría hacer un estatuto especial destinado a la protección de la mujer trabajadora. Ese estatuto reglamentaría las disposiciones de la Ley del Trabajo y utilizaría para su aplicación e inspección a mujeres pertenecientes al mismo grupo de trabajadoras. Es necesario pensar que ningún hombre, sin conocimientos ni prácticas del régimen de las fábricas o del comercio, no podrá llenar su cometido de inspección satisfactoriamente. En los Ministerios del Trabajo las direcciones correspondientes al trabajo femenino y de los párvulos, se confía sistemáticamente a las mujeres preparadas teórica y prácticamente (ídem).

El tono solidario y contrajerárquico de la primera parte del artículo pasa a un segundo plano cuando se ubica a las mujeres en un lugar equivalente al de los niños trabajadores, que podría traducirse en un espacio de cuasiciudadanía, poco comprensible para quienes ocupan grandes posiciones de poder. Los varones adultos, por su parte, son los únicos capaces de regir el trabajo de los otros hombres y si bien deben "orientar" a estos trabajadores menores, no pueden asumir su dirección del todo. Tras estas deliberaciones no es extraño encontrar hacia el final del texto la siguiente afirmación: «sin mujeres sanas, robustas e independientes por el trabajo, no podemos dirigirnos acertadamente a la realización de los grandes propósitos» (ídem).

En otras palabras, el reclamo de equidad anunciado en los primeros párrafos se transforma en un movimiento de reafirmación de estructuras precedentes, pues la aseveración de que la mujer circula e interactúa en el espacio público, cumple la única función de crearle un lugar de subalternidad en el mismo. Territorio que, visto detenidamente, no se desprende demasiado del rol que desempeña en el interior del hogar. La mujer trabajadora, entonces, seguirá haciéndose cargo de sí misma, de sus iguales y de los niños, nunca podrá dirigir al hombre, sino únicamente facilitarle su trabajo, con lo cual estaría extrapolando la que había sido considerada, hasta entonces, su función primordial dentro de la sociedad: la regencia del hogar.

La intención performativa de estos "comentarios editoriales" se recalca aún más en otro de los apartados que aparecen en esa edición. Junto al texto referido se incluye otro abiertamente discriminador y jerárquico, donde se describe la existencia de homosexuales en el país, al tiempo que se les tilda de «plaga nauseabunda muy bien definida por la ciencia». Precisamente, uno de los alegatos en los cuales se fundamenta el tono homofóbico del discurso es que «por imperativos de la naturaleza en materia sexual están determinadas las funciones del hombre y de la mujer», es decir, se recuperan los argumentos biologicistas que supuestamente habían sido superados en el momento en que se reclamaba reconocimiento y equidad para las mujeres trabajadoras.

Este hecho pudiera resultar mucho más alarmante si se tiene en cuenta que dentro del mismo artículo se propone la exclusión y el confinamiento de los homosexuales. Es decir, se reitera que por el hecho simple de violar las funciones "naturalmente asignadas" a su sexo, deben salir de la ciudad y que para que ello se cumpla todos deben tratar de descubrir a los "maleantes perjudiciales" que se disfrazan con corbatas en lugar de usar colorete. Es obvio entonces que el hecho de ubicar a una mujer que trabaja, vota o inclusive representa a un colectivo, en el mismo saco de antinaturalidad donde se sitúa a los varones homosexuales, bien podría legitimar algunas prácticas de exclusión, violencia física y censura hacia las intelectuales representadas en los medios de comunicación de aquellos años.

Otro dato complementario al respecto lo constituye la nota editorializada –incluida en la página 18 del número de *La Esfera*– publicada el 6 de octubre de ese mismo año. El apartado lleva por nombre «La mujer en Alemania». A lo largo de todo este texto se refuerza –de una manera mucho más ideologizada– cuál es el modelo nacional deseado para Venezuela y, por tanto, cuál es el espacio que le corresponde al sujeto femenino dentro de este nuevo mapa nacional. Con ello se instituye que el reconocimiento de la mujer

como sujeto político solo obedece a un problema social transitorio que, una vez resuelto, acabará por regresar a las madres de familia al interior del hogar:

> Alemania ha dado un ejemplo de la realidad de ese apotegma, pues la comparación del estado social de la mujer, antes y después del nacionalismo, habla con más elocuencia que las disquisiciones teóricas.
>
> Las circunstancias que existían antes de 1933, eran las siguientes: ambición mal dirigida, descarriada vanidad, pretensión enfermiza de igualar al hombre en todo, tendencia al amor libre, odio al hogar. Las consecuencias del materialismo eran funestas y la separación de sexos se hacía cada vez más profunda, con tendencia al odio, a la destrucción de la familia y a la degeneración de la raza.
>
> Hitler lanzó en su programa este punto fundamental: «En el Estado, la mujer madre ha de ser la ciudadana más importante».

Más adelante se afirma:

> El 21 por ciento de las trabajadoras estaban en el paro forzoso antes del advenimiento al poder de Hitler, y la miseria añadía sus estragos a los que sufría el espíritu femenino por otras causas. A los dos años esa cifra se había reducido al seis por ciento en virtud de una doble acción; la protección dispensada y que los hombres habían encontrado trabajo, y, por ello, contraían matrimonio, a cuyo matrimonio auxiliaba el Estado con un préstamo. Ya en 1935 se celebraron 420.000 enlaces más que los años anteriores. Eran 420 mil mujeres más rescatadas de los oficios y de las tareas pesadas, y devueltas a su verdadera vida.

Estos dos fragmentos resaltan varios elementos fundamentales para comprender la configuración del sujeto femenino en las representaciones mediáticas venezolanas de la década de los treinta. Por una parte, se confiesa la existencia de mujeres en el espacio laboral, pero siempre se advierte que esas tareas no son propias de su sexo, con lo cual sus limitaciones físicas, psíquicas y emocionales convertirán cualquier ejercicio profesional en doloroso y negativo. Por ello, aunque las mujeres no lo tengan demasiado claro, es importante que se les recuerde que su labor, sea de la naturaleza que sea, la puede desempeñar mejor un hombre.

En segundo lugar, se ratifica la unión matrimonial como el modo de subsistencia del sujeto femenino por excelencia. La condición reproductora de la mujer y su identidad relacional deben ser naturalmente reafirmadas, por ello, vender su fuerza de trabajo también las desfeminiza y las convierte en elementos negativos que intentan "de manera enfermiza" ocupar un espacio que les es ajeno en la sociedad. A lo que se suma que cualquier cuestionamiento de los roles sociales o familiares tendrían un resultado caótico al extremo de acabar con la "raza" o con la vida humana.

Ciertamente, el tono aspiracional que marca el artículo denota más angustia que utopía si se tiene en cuenta que para la década de los treinta, en Venezuela, todavía se consideraba el matrimonio como el único medio de subsistencia deseable para las mujeres. De hecho, en la *Gaceta Oficial* del 3 de diciembre de 1936, se exponía la «Ley de tierras baldías y ejidos», donde se explicaba que las mujeres solteras que demostraran no tener modo de supervivencia, ocasionalmente, podían recibir un terreno donado por el Estado. Más adelante, en el artículo 127 se aclaraba que perderían sus tierras ejidales «al casarse, si en su nueva situación la familia disfruta de parcelas o patrimonio suficiente para cubrir las necesidades de todos sus miembros» (48). Es decir, se daba por sentado que la única razón por la que una mujer venezolana querría gozar de cierta posibilidad de producción era la falta de marido.

Ahora bien, en el caso particular del texto aparecido en el diario *La Esfera* (1936), al hablar de la Alemania anterior al año 33, en el texto pareciera estarse estableciendo un paralelismo con lo que ocurría en Venezuela después de la muerte de Juan Vicente Gómez. A propósito de la labor de cooperación con la resistencia que habían tenido las mujeres en el año 1928, de las asociaciones políticas y culturales en pro de los derechos femeninos que se habían ido creando desde diciembre de 1935 y, más que nada, gracias a la configuración del género femenino como categoría de participación ciudadana que se iba dando progresivamente, la mujer parecía ingresar de manera irremediable en el campo cultural, laboral y político de Venezuela. Como era de imaginarse, la creación de discursos y espacios que permitieran evitar esta movilización abrupta no se hizo esperar. Por ello, la Alemania nazi constituía un elemento atractivo para la intelectualidad nacional:

> También el Estado favorece la tendencia de que los empleos los ocupen los hombres con preferencia a las mujeres, cuando son hombres casados, porque así son dos los colocados y cada uno en su verdadero puesto (…) Esto no quiere decir que se intente eliminar a la mujer de todos los ejercicios útiles de la vida. Cuando una mujer da muestras de poseer capacidades especiales, el Estado se encarga de que pueda llevarlas a cabo. Como la idea nacional sindicalista responde al propósito de aprovechar para la Patria todo lo que la Patria produce de bueno, ni que decir tiene que ayuda y estimula las vocaciones femeninas. Pero han de ser verdaderas vocaciones y talentos verdaderos, no simulaciones, cursilerías, ni esnobismos.

Estas afirmaciones, sumadas a la descripción de las secciones femeninas del frente alemán (cuya función principal era evitar que las mujeres ingresaran al espacio laboral –por medio de la consecución de maridos, becas o ayudas– y la búsqueda de sustitutos en el tra-

bajo para que aquellas compañeras que ya se hubieran visto forzadas a vender su fuerza productiva, pudieran volver a sus hogares a cuidar de sus hijos), dejan claro que la utopía democratizadora involucraba solo a los sujetos masculinos, puesto que el destino de los femeninos era desandar todo lo que se había conseguido en los años anteriores y volver a desempeñar su papel tradicional.

Quizás, una de las asociaciones más usadas para perpetuar a la mujer en el espacio privado fue la reiteración de su carácter pusilánime frente al peligro inminente del comunismo. Más de una vez las organizaciones culturales y políticas, conformadas por mujeres, eran representadas en los medios de comunicación más conservadores como extensiones de los partidos de izquierda. De hecho, dentro de la «Crónica general», publicada en la página 16, el día 8 de octubre de 1936 en el diario *La Esfera*, se comentó una carta donde se demostraba la presencia de líderes comunistas en Venezuela. Dentro del texto se aseguraba que:

> En Caracas, hace meses circuló una enorme hoja impresa contentiva de una carta comunista del señor "Rómulo", carta que se reprodujo en "La Esfera". Aquella publicación, en los momentos candentes del liderismo y de los mitines, levantó ampollas de tercer grado. Y un grupo de escritores, periodistas, orvistas, perrepistas y simpatizantes, grupo que tengo entendido no estuvo exento del bello sexo, ofreció al señor Rómulo Betancourt, entonces no sólo orvista, sino también funcionario público, un banquete de "desagravio" en el restaurant "La Suiza". Fue un acto de solidaridad edificante.

No parece ser casual que en un diario como este –donde si bien se reproducían discursos publicitarios que refrendaban las jerarquías de género, también se inscribían constantemente reafirmaciones de la existencia de mujeres trabajadoras–, en un artículo de opinión sin firma, se empleara el apelativo "bello sexo" para referir a aquellos sujetos femeninos que habían planteado una postura política consciente.

Epíteto que, además, no solo reactivaba una serie de estereotipos decimonónicos que tendían a objetivar a la mujer y a cuestionar su capacidad de racionalizar, sino que además remitía directamente a las imágenes publicitarias que acompañaban ese mismo número. Las mujeres cercanas a la tendencia ideológica de Rómulo Betancourt –a diferencia de las cuasiciudadanas que trabajaban para ganarse el pan– pasarían a ser entonces, sencillamente, objetos decorativos.

Aún más, el 23 de junio de 1936, el diario *La Esfera,* en su primera página, reproduce una carta firmada por Francisco Cavalieri Sanoja, para ese entonces jefe de propaganda de la Unión de Profesores y Maestros Venezolanos, donde se le solicita al ministro de Instrucción –recién nombrado por el General Eleazar López Contreras– que preste atención a los grupos agitadores que poblaban el país, pues estos podrían acabar con el proyecto de nación y la esperanza de orden que el gobierno de la época prometía. Particularmente, al enumerar los «males que necesitan urgente resolución», afirmó:

> Tenemos la Sociedad "Cultural Femenina", cuya adhesión a los partidos agitadores, puso de manifiesto en los siguientes actos:
>
> 1º Las continuas conferencias recibidas por el declarado comunista Rómulo Betancourt, y de cuya certeza son testigo las frecuentes convocatorias que se leían en la prensa.
>
> 2º El mensaje dirigido al Soberano Cuerpo Legislativo, pidiendo su inmediata disolución, procediendo de esta manera con desconocimiento a las leyes de la República.
>
> 3º Su participación en los agitadores mítines del Metropolitano, donde siempre tomaba la palabra alguna dama en nombre de la "Cultural Femenina".

> 4º Su pública protesta lanzada por medio de papeluchos en contra de la Ley de Orden Público, apoyando de esa manera a los exaltados que pretendían rendir a un Gobierno legislativo constituido.

Sin duda, la participación de las mujeres en el espacio público recordaba –sin demasiadas dificultades– cualquier construcción monstruosa que recorriera el imaginario nacional en esos años, tales como el regreso de un gobierno militar –aunque el Presidente del momento, en teoría fundador de la democracia y encargado de la transición política en aquel entonces, únicamente hubiera recibido formación castrense–, la llegada del comunismo, o la pérdida del estado de civilización e higiene que ahora reinaba en la capital. Con lo cual, el sujeto femenino, en tanto sujeto político con posibilidades claras de reconocerse y, a partir de ahí, asociarse con otros en su misma condición, era considerado por un sector importante de los intelectuales y periodistas de la época un ser peligroso. No por casualidad, en el mismo artículo, unos párrafos más adelante, Cavalieri Sanoja propone:

> ¿Cómo es posible que el Ministro de Instrucción Pública, permita que damas de esta Sociedad, continúen la "conquista de las masas", con sus escuelas nocturnas gratuitas para obreras y sirvientas valiéndose de su confiada ignorancia, corriendo el riesgo de que les sean inculcadas las sovietizantes ideas que por medio de su conferencista adquirían? Sé que el tema principal de dichas conferencias, era el modo de preparar a las obreras para que una vez asociadas organizaran huelgas (…) Protesto enérgicamente contra Escuelas nocturnas organizadas y regentadas por algunas damas de dicha sociedad, pues mientras esto no se extinga, tendremos a las colaboradoras de los comunistas, trabajando sin descanso para lograr el triunfo de sus admiradores.

Está claro que según los comentarios aquí contenidos, la mujer-animal propuesta dentro de la publicidad de los años 1936-1945 no era el único modelo posible dentro del imaginario, aunque la mayoría de las veces sí fuera el más deseable. Es obvio que para Cavalieri Sanoja la capacidad intelectual de las mujeres existe y –más allá de la lectura que haga de la misma– admite que las agrupaciones políticas o ideológicas femeninas gozaban entonces del poder de convencer, dominar o manipular a un auditorio entero, al tiempo que se puede deducir de este artículo la capacidad de disentir de los intereses fundamentales de los intelectuales orgánicos de la nación.

A esto se suma que dentro de este discurso las mujeres de la ACF tienen la capacidad de individualizar a ese colectivo informe llamado masa y proveerlo de ideas –sovietizantes o no, en este caso poco importa– que le proporcionarían cierta autonomía. En otras palabras, a pesar de la clara resistencia simbólica y cultural frente a un cambio abrupto en el imaginario que trajera consigo la incorporación del sujeto femenino a la actividad política, existe –aún en aquellos ideólogos más conservadores– un reconocimiento de la racionalidad, la intelectualidad, la palabra y la capacidad de convicción de la mujer venezolana.

En la larga nota de Cavalieri Sanoja, quizás el párrafo que mejor lo demuestra es aquel donde recrimina al ministro de Instrucción Pública por ofrecerle a María Teresa Contreras, una de las mujeres encargadas de la formación de obreras y empleadas domésticas, que asuma la dirección de una de las escuelas públicas nocturnas. Puesto que la mencionada activista, en la publicación *Acción Estudiantil*, había hecho afirmaciones tales como: «la fuerza del vínculo familiar no depende en modo alguno de la monogamia», «el matrimonio no es un ideal necesario desde el punto de vista de la felicidad» o bien, «la legalidad estrangula el amor» (*La Esfera*, 1936), que atentaban de manera directa y clara contra la moral y las buenas costumbres.

Esta extensa carta fue respondida –casi punto a punto– el día 25 de junio de 1936, en el diario *Ahora*, periódico de tendencia abiertamente progresista y que, junto con la revista *Élite*, funcionó como uno de los medios de comunicación impresos más útil para la difusión del proyecto democratizador de izquierdas. La respuesta era un texto firmado por Lola Morales Lara, la secretaria general de la Agrupación Cultural Femenina. El mismo comenzaba desestimando el valor absoluto del término «agitador», que –según indicaba la autora– había sido empleado con excesiva frecuencia en esos días para denotar desagrado hacia alguna agrupación particular o hacia algún individuo cuyas acciones resultaran molestas. Ahora bien, no deja de ser llamativo que el primer punto que toquen para defender su agrupación sea el vínculo de la misma con Rómulo Betancourt:

> La "Agrupación" se fundó con dos propósitos, de los cuales no se ha desviado ni se desviará: el de elevar nosotras mismas nuestro nivel de cultura; y el de preparar activa asistencia social a la mujer obrera, ayudándola en su desamparo y trabajando por liquidar su ignorancia. Fué (*sic*) guiadas por el primero de estos objetivos que solicitamos del señor Rómulo Betancourt un curso de conferencias sobre temas de Historia de Venezuela, precisamente una de las actividades de la "Agrupación" que han servido a Cavalieri Sanoja para imputarnos un supuesto fantástico objetivo "comunista". Las charlas de Betancourt se verificaron siempre mediante invitación pública, como actos extraños a toda clandestinidad; y numerosísimas damas de todas las clases sociales, sin excluir las que forman el llamado alto mando, asistieron a ella.

En estas afirmaciones se asoman varios elementos interesantes, capaces de suministrar pistas acerca de las diferentes representaciones mediáticas del sujeto femenino que rondaban los diarios venezolanos

entre los años de 1936 a 1945. Por ejemplo, algunas mujeres ya asumen, abiertamente, el género como categoría política. Ellas se saben "sujetos femeninos" y como tales desean abrirse un espacio de participación pública; sin embargo, existe una oposición clara desde distintas instancias de poder, soportada en los elementos residuales que pueblan la representación publicitaria.

Por otro lado, la categoría de «sujeto femenino» presentada por Lola Morales Lara se define como superior y más abarcante que ciertas nociones económicas, sociales o culturales establecidas desde estructuras políticas tradicionales y encargadas de excluir a las mujeres de sus filas. A partir de ahí, el diálogo con otras organizaciones se asume como posible y, lo que es aún más interesante, se reconoce como una vía de fortalecimiento de la propia alianza. Por ello, a la admisión clara del género como categoría política, se suma la conciencia de la construcción permanente y la aceptación de la identidad como un proceso continuo de transformación, más que como un producto acabado. Todo ello se ve robustecido gracias a la reiteración constante de una relación directa con otros sectores poco complacientes con el statu quo, sin que ello altere la independencia de la agrupación:

> El escritor de "La Esfera" considera que son actitudes nuestras dignas de justificarnos el calificativo de "agitadoras" las de haber estado de acuerdo con la disolución del Congreso y la de haber redactado un "papelucho" –expresión textual– criticando la ley de Orden Público. No es muy difícil explicar nuestra actitud. Nosotras no estamos afiliadas, en tanto que "Agrupación Cultural Femenina" a ningún partido político. No somos sector de ninguna organización de esa índole. Pero eso no implica que nosotros renunciemos al deber que tiene todo ciudadano sin distinción de sexo, de decir su palabra responsable cada vez que un problema público vital conmueve a la Nación. Y como somos personas que nos respetamos a nosotras mismas y que tenemos un cabal con-

> cepto de lo que es un régimen democrático, cada vez que uno de esos problemas se ha planteado hemos dicho nuestra opinión (*Ahora*, 1936).

No es demasiado difícil de imaginar el nivel de violencia que podía ser atribuido a un discurso como este en la Venezuela postgomecista. No solo por el hecho de que una mujer propusiera que el sexo –aunque por el contexto se puede asumir que hablaba del género– no era importante al momento de asumir una posición política, sino porque, además, se afirma abiertamente que el sujeto femenino es, al mismo tiempo y al igual que el masculino, en principio, persona y, luego, ciudadano. Esta condición –aunque en el discurso publicitario, como se vio, no era demasiado difundida–, quizás esté implícitamente aceptada por Cavalieri Sanoja y otros pensadores conservadores de la República, dado que a diferencia de lo que ocurría en las décadas anteriores ya no se está sugiriendo únicamente que la mujer es manipulable y solo llevará a cabo las acciones que le indiquen los grupos malintencionados ni tampoco se destaca solo su capacidad de seducción, sino que se le está atribuyendo al sujeto femenino la habilidad para argumentar y persuadir, lo que trae como consecuencia que su condición de ciudadanía no podría ser negada bajo el alegato de irracionalidad, que había funcionado tan bien durante el siglo XIX y las primeras dos décadas del XX.

Quizás, uno de los eventos más paradójicos a este respecto sea un episodio asociado, precisamente, con la figura de Rómulo Betancourt, quien en 1947 aprobaría la reforma constitucional que les daría el derecho al voto a las mujeres y que en 1959 asumiría la presidencia de la república por elección directa, secreta y universal. Propone Inés Quintero, que para 1931, apenas cinco años antes de que las mujeres de la Agrupación Femenina Venezolana recibieran sus conferencias formativas, refiriéndose a las prioridades políticas de los movimientos revolucionarios, Rómulo Betancourt:

> No comparte (…) la idea de que las mujeres se organicen en tienda aparte para luchar por reivindicaciones políticas, específicamente femeninas; la mujer emancipada y capaz de cooperar con el hombre en el terreno de la acción política «...no debe dispersar sus fuerzas formando bloques aislados, actuantes conforme a plataformas restrictivas. Las mujeres deben concurrir como unidades más a formar en las organizaciones que contemplen los problemas todos del complejo social desde un ángulo de izquierda, desde un ángulo socialista».
>
> Para Betancourt la revolución debe estar primero que las reivindicaciones de la mujer, entre otras cosas, porque las organizaciones feministas de América Latina no le merecen ninguna confianza:
>
> «Rastréese el origen de casi todas las organizaciones feministas de América Latina. Se constatará el porcentaje alarmante de las que nacieron del ansia de conquistar posiciones dentro del presupuesto –para sí o para sus parientes varones–, de una mujer en la vecindad del climaterio, cuando le advino, con las manifestaciones del hirsutismo y las otras típicas de esta etapa de virilización, el impulso de echarse a las calles a imitar bajo los trópicos los gestos agrios y el indumento masculino de las numerosas Ladies, Pankhurst sajonas» (2001, 58-59).

Se entiende entonces por qué menos de una década después dentro de los medios de comunicación venezolanos se asomaría esa dudosa representación del sujeto femenino, creada por la intelectualidad orgánica del proyecto de nación. En esta diatriba, los pensadores de una u otra tendencia ideológica les atribuirían rasgos muy disímiles a las mujeres, pero con un único punto de llegada: la peligrosidad de su participación pública para el nacimiento de una nueva patria. En otras palabras, fuera porque quienes solicitaban la participación pública eran medio personas, medio animales; fuera porque eran

influidas por la derecha; fuera porque servían de vínculo con las masas a los comunistas, la representación mediática de las mujeres tendió a situarlas, por el bien público, en el interior del hogar.

De hecho, en muchos de los discursos donde de manera explícita se proponían límites geográficos e ideológicos para la nueva Venezuela, se hizo obvio que las mujeres –aun cuando en ocasiones se presentaban bajo la figura de agrupaciones políticas en actos públicos– no entraban dentro del colectivo ciudadano ideado desde la intelectualidad más progresista y que, en todos los casos, su presencia era aludida como complementaria a la de los hombres que debían forjar el futuro de la nación. Por ejemplo, el 14 de febrero de 1936 hubo una de las primeras manifestaciones públicas en la plaza Bolívar, donde se pretendía solicitar al gobierno de Eleazar López Contreras que juzgara las acciones de ciertos funcionarios del gobierno de Juan Vicente Gómez. El ejército disparó contra los manifestantes y el 14 de febrero acabó por convertirse en una fecha emblemática para los dirigentes del ORVE, de la Federación de Estudiantes de Venezuela y para otra serie de agrupaciones que –en mayor o menor medida– coincidían con la propuesta de país ahí presentada.

Por ello, a la semana de haber sucedido estos acontecimientos, Andrés Eloy Blanco –poeta, maestro e ideólogo del populismo venezolano– pronunció un discurso en el Teatro Municipal de Caracas, donde "evocaba" la manifestación en cuestión y, de muchas formas, perfilaba lo que sería el modelo de país propuesto desde su tendencia política:

> Ahora os contaré cómo anduve siguiendo a Juan Bimba[16], con el ansia miedosa de encontrarme a mí mismo.

---

16 En su *Diccionario de Historia de Venezuela*, María Josefina Tejera propone que: «La tradición cumanesa atribuye la etimología de «Juan Bimba» al nombre de un loco cumanés que se dice vivió antes de 1853. Lo cierto es que en 1860 Juan Vicente González usa Juan Bimba como tonto, mentecato, Juan Bimbe, Juan Bimba o Juan Bimbas está documentado desde 1900 como el nombre que

> El primer día de encontrarlo fue en la playa de mar. Venía cargado de redes de pescar. Ancho y alto y prieto y salado; dejaba atrás la colina de la plata viva de los peces que le había dado el mar esa mañana. Mujeres de caderas como olas y altos pechos de caoba, alzaban en bateas la pesca y se iban por la sabana en un pregón promiscuo de pescado y carne; pero regresaron desoladas; a la entrada de la ciudad el rematador oficial las obligó a entregar sus peces por un precio canalla. Juan las vio llegar y cuando lo supo todo, sonrió y se envolvió más en sus redes.

Hacia el final del texto, añade:

> Ahora, vamos a trabajar; a trabajar en la ancha casa de la Patria. Los regimientos de la nueva Revolución han de traer la artillería del libro. Cada batallón deberá tener dentro un maestro como se tiene un corazón. Que dispare la escuela las últimas descargas. Recordemos que nuestra historia corre el riesgo de ser una hija natural de la guerra. Recordemos que desde el vientre nuestras mujeres nos están vigilando nuestros hijos futuros. A trabajar. A estampar el nuevo perfil de la Patria sobre una perspectiva de interés general. Que cese ya esa revolución que consiste en pedir cambios de personas por personas (en Prieto Figueroa, 1976, 8-9).

A pesar de estar solicitando una "verdadera revolución" –y no una falsa como la que, según él, se estaba llevando a cabo entonces–; a

---

se le aplica al prototipo del hombre humilde del pueblo. Con ese sentido la fijó y la popularizó Andrés Eloy Blanco en diversas composiciones y en forma humorística desde la revista *Fantoches*, en la década de 1930» (1997, 221). Es decir, se trataba de la representación de un individuo que pretendió institucionalizarse como típicamente venezolano –pues era varón, heterosexual y mestizo–, que funcionó como imagen para el sujeto del populismo nacional. Juan Bimba era entonces el pasado de la intelectualidad orgánica de la democratización venezolana y, al mismo tiempo, el presente de aquella masa representada por los líderes políticos que se adscribían a líneas de pensamiento marxistas. Evidentemente, en ninguna de las dos representaciones, que de alguna manera contenían el pasado, el presente y el futuro de la nación, había lugar para la participación femenina.

pesar del formato de la prosa conceptual; y, sobre todo, en gran medida del tono didáctico que pretendía disimular el propagandístico dentro de este discurso, Andrés Eloy Blanco parece reafirmar más de uno de los estereotipos de géneros que circulaban por las representaciones publicitarias de la época. En primer lugar, deja claro que mientras Juan Bimba es símbolo del pueblo –que, por medio de los intelectuales orgánicos del populismo, ascenderá al poder en poco tiempo–, las mujeres que lo circundan son únicamente un complejo de erotismo, deseo carnal y pregón promiscuo. Igualmente, ellas regresan desoladas de ofrecer "pescado y carne", a la espera de que el varón las defienda. Por ello, el cronista se sorprende ante la pasividad del personaje masculino que, además de ser el único del relato que tiene capacidad reflexiva y poder de decisión, sabe reconocer con tino cuál debe ser su espacio y su momento de actuación.

A esta imagen irracional, desdibujada, sobreerotizada y, desde muchos puntos de vista, animalizada de la mujer al servicio del pueblo naciente, se suma más adelante otro de los estereotipos femeninos presentes en la publicidad: la madre. Con ello, una vez más, se reforzará la función reproductora de los sujetos femeninos por encima de su condición ciudadana, con lo cual, las mujeres serán excluidas del proceso para representar y formalizar la educación, que Andrés Eloy Blanco proponía como punto de partida para la nueva república democrática.

Las mujeres, entonces, dentro del proyecto de nación presentado en su discurso, no solo permanecerán fuera de la categoría de individuos, sino que, además, serán explícitamente expulsadas del grupo de receptores del mensaje en el momento mismo en que se habla de ellas en tercera persona del plural, cuando se emplea el adjetivo posesivo "nuestras" y, por extensión, se recalca que se trata solo de una mercancía que debe ser organizada y no del contingente que debe procurar la organización. Hecho que, sin duda, entra en

tensión casi inmediata con el discurso inclusivo, amplio e integrador que pretendía dar el orador.

Pero esta tensión no era exclusiva del espacio de la arenga política. En el marco de otras representaciones mediáticas –ideologizadas de una forma más o menos explícita, según el caso– las paradojas de esta representación irrumpían con igual fuerza. Por ejemplo, es importante recordar lo que asevera Luis Pastori (1991):

> Cerrado estaba ya el largo túnel de la dictadura gomecista, durante la cual el humor criollo vio cortarse el vuelo de su gracia y de su fantasía, sofocado por la mordaza de una férrea y omnipresente censura policial (…) Comenzó entonces a aflorar una verdadera avalancha de burlones críticas al régimen recién desaparecido, a muchas figuras que regresaban del exilio con ambiciones presupuestívoras, a antiguos funcionarios gomecistas recién enchufados que pretendían envolverse como por arte de magia en una aureola de austero republicanismo, y contra las veladas o manifiestas amenazas que se creía vislumbrar en detrimento de las nuevas instituciones de la Patria.
>
> Surgieron así excelentes humoristas, dibujantes, caricaturistas (…) el más joven de todos, Mariano Medina Febres (Medo) (7).

Es decir, que para el año 1936 la caricatura se había constituido como uno de los espacios de comunicación más y mejor empleados por la juventud progresista, que en un intento desesperado por llenar de imágenes y subjetividades su proyecto político decidió darle un rostro “imaginado” al pueblo y otro al poder, no del todo saliente, de los militares andinos. De hecho, el comentario de Pastori, en torno a la capacidad evaluadora de los caricaturistas, ha sido repetido insistentemente en diversos estudios, hasta el punto en que se asumió como la función principal de estos artistas, durante los años de 1936 a 1945, la confrontación de presente y pasado en el país.

En ese proceso, el espacio de las caricaturas delató también las ambivalencias de la intelectualidad venezolana frente a la emergencia de una mujer ciudadana en el postgomecismo. Medo –Mariano Medina Febres– quien fue canonizado dentro del imaginario venezolano como el "caricaturista de la lucha", dejó buenos ejemplos de ello. Ildemaro Torres recuerda que «En opinión de Otero Silva, Medo es el caricaturista más representativo del convulso año de 1936, y considera que sus dibujos fueron el enfoque más penetrante de la metamorfosis que vivió Venezuela a la muerte de Gómez» (1986), es decir, Medina se erigió como una voz autorizada, no solo para designar la verdad de lo ocurrido, sino para evaluarla.

Ciertamente, la producción de caricaturas de Medo es amplísima y muy reconocida. Por eso mismo, no deja de ser llamativo que excluya por completo de sus representaciones a las mujeres ciudadanas. Dentro de sus caricaturas –publicadas en 1936– destacan aquellas en las que cuestiona el cierre de algunos medios de comunicación, el ascenso de los regímenes fascistas en Europa y la necesidad de crear conciencia y capacidad de comunicación entre los jóvenes de la nueva Venezuela; no obstante, ni los trazos que definen al pueblo ni los que definen los espacios de poder contienen rostros de mujer.

Solo es posible ver representaciones de personajes femeninos cuando estos son inscritos dentro del espacio de las alegorías. Por ejemplo, al pie de foto que titula «La corte federal falló en contra de la nación», publicada en el diario *Ahora* en 1936, se muestra a una mujer, atada de manos y con los ojos vendados, contra una torre de petróleo; igualmente, cuando se cuestionaban en el año 1937 los cierres de medios de comunicación, llevados a cabo por Eleazar López Contreras, aparecen dos mujeres en condición de entelequia. En la caricatura que funge como protesta ante la clausura del diario *La Democracia*, muestra a la mujer ahorcada con las piernas colgando y la lengua afuera; y cuando refiere el cierre de *La*

República, aparece la mujer con un letrero que reza «Prensa libre», amordazada y atada a la pared.

Hasta en las representaciones más tendientes a la inclusión de nuevas identidades se negaba la subjetivación y la pluralización de las mujeres. La mujer, dentro de la república naciente, solo podía ser "la nación", "la democracia" o "la libertad", porque su capacidad de acción en la cotidianidad estaba influida dentro de lo no representable. El reconocimiento de una mujer-individuo, por parte de la intelectualidad venezolana, hubiera supuesto a la vez la admisión de un par dentro de la sociedad que, obviamente, en este proceso de legitimación que llevaban a cabo los diseñadores de la nueva Venezuela, hubiera supuesto una piedra de tranca.

Todo este fenómeno se potencia si se tienen en cuenta las caricaturas incluidas en el semanario *Fantoches*, en ese mismo período. Es evidente, por ejemplo, que las pocas mujeres inscritas en el espacio de la cotidianidad están al servicio de los hombres, sea cual sea el estrato socioeconómico donde se imaginen o la tendencia ideológica de quienes la dibujen. El 21 de febrero de 1936, *Fantoches* publica una caricatura de Leoncio Martínez, Leo, uno de los pensadores venezolanos más abiertos hacia la inclusión de la mujer en el espacio público. Dentro de la representación se puede ver un hogar pobre que juega a la riqueza. En este espacio interactúa una pareja, el hombre descansando sobre el sofá le dice a la mujer, que cocina y que, evidentemente, ha trabajado durante muchas horas: «Candelaria, traime el guarapo, pero no me lo vayas a trai en totuma... me lo trais en las tazas de plata de casa e' Pérez Soto y en la bandeja china de casa de don Efraín».

Es obvio que el supuesto pensamiento progresista del que se jactaba la publicación está atravesado por una serie de elementos residuales, discriminadores tanto de la pobreza, como de las aspiraciones de las clases sociales más desfavorecidas. La representación de la mujer como una entidad puramente relacional y al servicio del

hombre bien podría ser leída como una crítica y una ironía; no obstante, en otros números del mismo semanario, se incluyen otras caricaturas que refuerzan este estereotipo como algo deseable e inmodificable dentro de la nueva nación imaginada. A propósito de ello, el 6 de marzo de 1936 se incluye otra caricatura titulada «Respuestas actuales». Ahí, se representa la imagen de un hombre que camina del brazo de una mujer exageradamente voluptuosa. Un transeúnte le dice «tremenda hembra», a lo que el protagonista de la caricatura responde: «¡pero no es del saqueo, por si acaso».

La crítica hacia la situación de inestabilidad política y social que vivía por entonces Venezuela es evidente; sin embargo, el hecho de entender a la mujer, bien como un objeto "robable" o bien como un trofeo con el cual se premia a un varón, más allá del tono humorístico del discurso, pareciera reproducirse sin posibilidad alguna de cuestionamiento. Quizás este gesto de inscripción de ciertos tipos sociales en el imaginario se vea reforzado con las otras labores atribuidas a las mujeres en las demás caricaturas de este mismo semanario. El 13 de marzo del mismo año, el caricaturista Pardo publica «Amenaza doméstica». En esta representación se ve a una mujer negra, delgada y alta, sosteniendo un cartel que reza «huelga de cosineras» (*sic*). Al evidente desprestigio hacia la mujer negra de clase obrera, se suma el comentario que hace un hombre que la mira: «¡Cónfiro... si a mi mujer se le ocurre meterse en esta huelga, me jeringo» (*Fantoches*, 1936).

Esta superposición de representaciones esencialistas fue uno de los detonantes del proceso de autoescritura urgente llevado a cabo por las autoras de esos años, pues, por una parte, en estos discursos no se registraba la figura de la mujer trabajadora como sujeto social que producía un bien de consumo y era capaz de intercambiarlo, sino que la poca participación laboral, que les era reconocida a los sujetos femeninos venezolanos, era leída como la extensión de sus labores domésticas, ya para entonces naturalizadas. Es cierto, este

discurso supone la admisión, por parte del hombre, de su dependencia de la mujer al interior del hogar; sin embargo, la interpretación que se hace de las mismas está evidentemente jerarquizada.

Ocurre igual con la caricatura aparecida en la octava página del semanario *Fantoches*, el día 13 de marzo de 1936. Se trata de un dibujo de Tony, donde se ve a dos mujeres semidesnudas que –a simple vista– parecieran representar a dos prostitutas. En la leyenda se reproduce un diálogo donde la primera afirma: «También nosotras debiéramos hacer una huelga de brazos caídos» y la segunda responde: «¿Y tú crees que así se pueda conseguir algo?» (8). Es obvio el desconocimiento casi absoluto de los dos personajes en torno a lo que supone la reorganización social que se está llevando a cabo por entonces en el país, y de las verdaderas dimensiones del poder atribuido recientemente a las organizaciones gremiales. Pero a esta ignorancia femenina, reiterada una y otra vez, se suma la imposibilidad de construir o asimilar a una mujer trabajadora que no esté al servicio de las necesidades masculinas.

Otra caricatura de Pardo, publicada en la cuarta página del diario *Fantoches* del 8 de abril de 1936, lo ilustra muy bien. Aparecen en la gráfica dos mujeres, madre e hija, y un hombre en muletas, a quien le falta una pierna. Él le ofrece un papel a la mujer más joven y le dice: «—Señorita, ¿quiere pertenecer a un partido?», a lo que la madre le responde: «¡Insolente!... ¡a mi hija le sobran enteros!» (4). Esas dos líneas de diálogo insinúan que, por una parte, la mujer “pertenece” a su marido, es decir, no se casa con él, no cohabita, no coexiste, sino que de alguna manera es adquirida por medio del matrimonio; en segundo lugar, evidencian que el casamiento sigue siendo la búsqueda final de la vida de las féminas, quienes, además, no entienden en qué consiste la organización en partidos políticos, proceso fundamental para la consolidación de la Venezuela democrática.

En otras palabras, según este discurso, la expulsión de la mujer a la condición de ciudadanía no pasaba por la poca disposición del

hombre a integrarla, sino –por el contrario– gracias a la imposibilidad de ella a comprender, analizar y reproducir las exigencias de la vida pública. De hecho, si la imposibilidad no venía por la idea obsesiva del matrimonio, aparecía por el carácter irreconciliable de las "virtudes femeninas" y la habilidad de discurrir en los espacios sociales. Aún más, la inscripción de la mujer en las prácticas ciudadanas fue leída dentro del semanario *Fantoches* a todo lo largo del año 1936, como una desviación de sus tendencias sexuales naturalizadas. Quienes aspiraban a la condición de ciudadanía eran caricaturizadas como amachadas, homosexuales, indeseablemente castas o, sencillamente, prostitutas.

Otra representación muy elocuente, que refuerza la incapacidad femenina para comprender la vida política, está incluida en la página 3 del número 53 de *El Morrocoy Azul*, editado el día 11 de marzo de 1942. Se trata de la publicidad de un producto llamado «Salva-medias», cuyo eslogan reza: «Ayude a las democracias ahorrando medias de seda…!». Con este texto se hace obvio no solo que el espacio destinado a las mujeres dentro del imaginario de la Venezuela democrática seguía siendo fundamentalmente ornamental, aún cuando el resto del texto tratara de inscribir la publicidad en el espacio de las ciencias y la racionalidad: «Cómo conseguir esto? Sencillamente: con el último descubrimiento científico para la duración de las medias de seda», más adelante añade: «Miles de mujeres han aclamado la llegada de este maravilloso producto, económico y fácil de usar».

La posibilidad que se le ofrece a la mujer de inscribirse en la nueva nación es contribuyendo al ahorro de un dinero que, podemos intuir, ella no ha producido. Al tiempo que se le demanda que permanezca bella, elegante y, sobre todo, físicamente diferenciada del varón, sujeto productor por excelencia. A esto se suma que su participación no puede asociarse a la elaboración de un bien científico, sino a su consumo, porque, además, la recién llegada modernidad ha permitido

que los productos higiénicos, cosméticos o científicos sean tan fáciles de usar con el fin de que se conviertan en accesibles para ellas.

Igualmente en *El Morrocoy Azul* –al tiempo que se incluía este tipo de publicidad– se seguían parodiando las solicitudes gremiales y salariales de las mujeres. Por ejemplo, en la página 6 del número 5, editado en mayo de 1941, se lee el titular: «Estuvo a punto de estallar en Caracas una huelga de mujeres». La noticia pretende desacralizar una serie de manifestaciones que, para solicitar el respeto de sus derechos civiles, habían llevado a cabo varias intelectuales venezolanas tales como: Ada Pérez Guevara, Ana Mercedes Pérez y Carmen Clemente Travieso por esos años. En la foto caricaturizada del semanario humorístico se muestra a las manifestantes con carteles que dicen «Viva la República venezolana femenina», «faldas sí, pantalones no» o «abajo el sexo feo», mientras que el pie de foto indica: «He aquí un momento en que un grupo de conjurados para la Huelga general de Mujeres realizaba una demostración de ensayo en la Esquina de Carmelitas frente a la Comisión de Control de Importaciones». Todo ello complementado con una larga nota en la cual el morrocoy –que funciona como narrador– relata que fue apaleado por las mujeres manifestantes, quienes le perdonaron la vida porque pudo demostrarles que él no era un hombre. En el cuerpo del texto se inscribe el sarcasmo hacia los documentos elaborados por las activistas de los derechos de la mujer en los últimos años:

> Las "abajo-firmantes" cansadas de la tiranía masculina, del yugo infame de nuestro enemigo milenario el hombre y considerándonos mucho más capaces de interpretar la historia y de todo, que ellos, hemos decidido declarar mañana a las 8 a.m. la Huelga General de Mujeres y no descansar hasta no ver instalada en nuestro país La R.S.F.M.F., República Soviética Femenina de Mujeres Feministas.

> Mañana a las 8 el paro de todas las mujeres será instantáneo y fulminante: las esposas cortarán la palabra a sus maridos, las cocineras abandonarán cacerolas y demás menesteres y las cargadoras de niños varones dejarán caer instantánea y violentamente sus bebés al suelo sin fijarse en las consecuencias. Qué niño muerto ni qué ocho cuartos! El Comité Central femenino de mujeres feministas se propone para el futuro, conducir a Puente Hierro a todos los hijos varones y arrojarlos, como los romanos, desde lo alto de la Roca Tarpeya.

En este caso particular es obvio que se está leyendo a la mujer ciudadana con una visión radicalmente opuesta, pero no por eso menos esencialista y descalificadora que la presentada en las caricaturas de Medo o Leo en el semanario *Fantoches*. Ahora la mujer constituye un personaje extremo que desea acabar con los poderosos y ocupar, a la fuerza, un espacio de control. Evidentemente para quienes construyen la imagen –más o menos irónica, según la lectura– de la mujer ciudadana esta categoría encarna un peligro que se debe controlar con cualquier herramienta que esté al alcance. No deja de ser curioso, además, que en el referido artículo –a diferencia de lo que ocurría en Fantoches, donde se intentaba (re)presentar el universal de la sufragista, al tiempo que se mostraba respeto hacia la condición intelectual de mujeres concretas– se llame a las manifestantes con nombres y apellidos.

Nombres de escritoras venezolanas como Elba Arraiz (Dinorah Ramos), Alida Planchart (Pomponette Planchart) o Lucila Palacios (Mercedes Carvajal de Arocha) son mencionados en el texto sin ningún tipo de censura y haciendo ver, en un tono quizás desafiante, que todas ellas anhelaban usurpar el espacio que la intelectualidad masculina de izquierdas había conquistado con tanto trabajo. El gesto desacralizador más llamativo está en el hecho de que a esta organización irreverente y peligrosa se le asocie con las organizaciones

dependientes de la internacional socialista. De hecho, se habla de un origen gremialista, de la instauración de una república socialista y de la organización del Estado en sóviet.

Así pues, algunos términos empleados por los sectores más conservadores de la sociedad, para calificar al grupo de intelectuales que producían órganos divulgativos como *El Morrocoy Azul*, *Fantoches* o *Ahora,* son parodiados en este discurso y –en un gesto evidente de marcaje de la otredad– adjudicados a las mujeres. En el artículo se dice que las huelguistas se habían organizado en grupos llamados «comisión de estaca y apaleo», «comisión de incendios y saboteo», «comisión de agitación y propaganda» y «comisión de desórdenes varios», para cerrar con un apartado titulado «A la mujer ni con el pétalo de una rosa».

Igualmente, en el número de *Fantoches* publicado el 17 de junio de ese mismo año aparece una caricatura firmada por Leo (Leoncio Martínez). En ella se distingue a una mujer sobre un podio en el que se puede leer «Centro femenino». La mujer, como en casi todas las representaciones humorísticas de la época, tiene un cuerpo voluptuoso, los pechos grandes, las caderas amplias. Dos hombres miran desde lejos y uno de ellos dice «—¡Ya ve! Ese partido sí me gusta», el otro responde «—¡Claro!, Como que es el verdadero partido del centro». En este caso concreto, aunque la mofa tiene un tono político, los glúteos de la mujer –elegidos como segundo término de la comparación– son laureados como un gran artefacto estético.

Cabe recordar que para el año 1936 algunos partidarios tradicionales de la izquierda se inclinaron hacia una corriente hasta entonces desconocida en Venezuela autodenominada «de centro». La imagen de las nalgas femeninas fue utilizada por los caricaturistas más radicales para descalificar esta nueva tendencia política integrada, fundamentalmente, por la disidencia de sus partidos. Cabe destacar que la representación de la mujer como objeto sexual fue de suma utilidad por entonces, pues no solo permitía descalificar a los

"camaleones", sino también equiparar su perfil con el afán de participación ciudadana de las mujeres y así devaluar ambas posturas.

El 6 de junio de 1936, en *Fantoches* aparece una de las caricaturas que mejor dan cuenta de ello. Se trata de un trabajo firmado por Víctor, titulado «Piropos de actualidad». En ella, una mujer camina y un hombre que la ve pasar exclama «¡Ay, mi madre! Por lo que veo, esta niña es una camaleona». En un mismo discurso, el caricaturista expresa que tanto la posición de los camaleones como la de las mujeres que transitan por el espacio público son risibles, equiparables y poco valiosas.

Pero la imagen que quizás condense mejor las posibilidades de existencia, que le otorgaba el proyecto de nación defendido por el semanario *Fantoches*, sea la que se incluye en la página 8 del número del 4 de julio de 1936. Ahí se ve un cuadro que contiene seis imágenes de mujer diferentes. En la primera, titulada «una mujer pública», se representa la imagen de una prostituta en la que reza «una mujer de Estado», aparece una mujer malencarada, embarazada y al cuidado de otro niño; la tercera lleva por nombre «Extrema derecha», ahí se ve a una mujer muy afeada, vestida de negro y rezando frente a un altar; en la denominada «retardataria» se presenta a una mujer jorobada y poco agraciada que se empolva la nariz; la que aparece en «extrema izquierda» está en traje de baño en medio de la playa y asoma un muslo muy grueso y atractivo; finalmente se representa a la mujer de centro, vistiendo pantalones, a punto de fumar, con un marcaje de género muy ambiguo.

No parece ser casual que la evaluación moral de las mujeres tienda siempre a recordar que su virtud depende de la permanencia dentro del hogar, asimismo, se hace obvio dentro de la creación y selección de estas imágenes que en caso de incursionar en el espacio público, las mujeres solo podrían inscribirse en el lado "equivocado" del escenario político nacional. Por ello, cualquier representación imaginaria que se llevara a cabo desde la intelectualidad venezolana de los

años treinta, tendería a establecer una distancia considerable entre el pensamiento del varón, racional, lógico y bien fundamentado, y el de la mujer que solo se reducía a gustos frívolos, a la negación de su condición femenina o a su promiscuidad.

Estas jerarquías, además, no están del todo ausentes dentro de los textos incluidos en el semanario *Fantoches*. Aún cuando la palabra escrita era un espacio menos permisivo para la caricaturización de las diferencias, no estuvo libre de reproducciones acríticas de estereotipos de género tan o más agresivos que el de la mujer-objeto dentro de la publicidad, el de la mujer pensante como solterona, lesbiana o prostituta o el del trabajo femenino como extensión de las labores de complacencia y servilismo, exigidas a las amas de casa.

Ciertamente –en casos excepcionales– era posible encontrar, en los artículos contenidos en este semanario, valoraciones de la mujer intelectual impensables dentro del lenguaje de la publicidad o de las caricaturas. Se puede observar en la cuarta página del número de *Fantoches* del 29 de agosto de 1936, que se refiere detenidamente la visita que hizo a las instalaciones de la publicación la activista política Olga Luzardo. Resulta sorprendente, por una parte, el hecho de que ella aparezca fotografiada en igualdad de condiciones –es decir, no a manera de objeto decorativo ni de pieza exótica– entre escritores y caricaturistas como: Arturo Croce, Gabriel Bracho Montiel o Pepe Gómez Castro; por la otra, es muy elocuente que aun cuando el escritor Eduardo Arcila Farías, hasta ahora reconocido en Venezuela, hubiera estado en las oficinas del semanario, al mismo tiempo que Luzardo, solo haya sido aludido como su esposo y acompañante.

En el texto que sigue a la fotografía se habla de la trayectoria de Luzardo, se refieren sus orígenes, sus logros, se le agradece la visita a la publicación y, más tarde, se señala:

> Ella [Olga Luzardo], luchadora decidida, compenetrada de la realidad de nuestros problemas básicos, trabajadora apartada de todo prejuicio, y él [Eduardo Arcila Farías], nuevo y activo, penetrado en la responsabilidad que la época impone sobre la conciencia de la juventud.
>
> Ya es de tiempo conocida en Caracas Olga Luzardo y nadie ignora la importancia y el valor de las campañas libradas por ella y por aquella otra luchadora del Táchira, María Teresa Contreras, desde la prensa y las tribunas de Maracaibo. Mujeres de la República, mujeres para Venezuela, no son compatriotas restringidas a la parcela de la provincia, sino que tienen por casa propia todo el territorio nacional; por eso Olga Luzardo está pisando su propio hogar y se encuentra hoy rodeada de la camaradería de todos los muchachos que en ideas y aspiraciones libran idénticas batallas en la renaciente democracia nuestra.

Este pequeño fragmento pone al descubierto una serie de elementos asociados al ingreso en el campo cultural venezolano de la mujer intelectual, que parecían obviados hasta entonces. Primero, no se trata de una individualidad que solo circula por la capital, sino que, por el contrario, muchas veces llega a los grandes centros urbanos desde espacios de la república menos valorados socialmente; segundo, el espacio público puede ser considerado «la casa propia» de algunas mujeres, es decir, un lugar desde donde organizar, disponer y opinar; de igual forma, el reconocimiento a la figura de Olga Luzardo, en calidad de intelectual y líder de la democracia, en cierta manera inscribe las luchas llevadas a cabo por esta venezolana –entre las que se contaban la igualdad de salarios para hombres y mujeres, la reforma del código civil y el derecho al divorcio– como parte de la «camaradería de todos los muchachos que en ideas y aspiraciones libran idénticas batallas».

Entonces se podría pensar –a partir de lo aquí escrito– que para el año 1936, progresivamente, los intelectuales jóvenes, propulsores del modelo democrático aceptaban la participación femenina, valoraban la opinión de las mujeres y apoyaban su derecho a la educación superior y a la construcción de sus propios espacios de pronunciamiento. Así mismo, sería válido asumir que la identidad relacional, que había definido en la primera mitad del siglo XX a las mujeres, estaba siendo depuesta poco a poco. Pese a ello, estos guiños eran escasos y aparecían de manera inconexa en uno que otro medio de comunicación impreso.

Por contraste, en el número publicado el 9 de mayo de 1936, en la página 15 se incluye un texto de Rafael Villasana[17] titulado: «La mujer venezolana en el momento político». El artículo, al menos a simple vista, podría ser leído, en un principio, como una sátira y también como el reconocimiento de una subjetividad hasta entonces eludida en un porcentaje importante de los medios de comunicación venezolanos de la época: la mujer militante. En los primeros párrafos se anuncia el ingreso de este sujeto en el campo cultural como algo imposible de detener; no obstante, en el momento en que se individualiza, el tono caricaturesco acaba por situarlo en el espacio del ridículo:

> En días pasados, una distinguida señorita habló en el Club de La Guaira sobre este asunto. Más o menos dijo así: Compañeras mártires del hogar venezolano, ha llegado la hora de mostrar al mundo entero lo que somos y lo que valemos. Debemos hacer compren-

17 La figura de este intelectual y su lectura de la participación política de las mujeres resulta sumamente interesante, dado que se trata de uno de los fundadores del pensamiento anarcosindicalista en Venezuela. Es, además, uno de los directores del periódico *El obrero*, que defendía la participación pública de los representantes –se puede asumir, tras la lectura del texto, que aquí citamos «masculinos»– de los sectores más desfavorecidos de la población. En otras palabras, estaríamos hablando de un líder de los movimientos reivindicativos de las clases populares, tan de moda en América Latina durante la primera mitad del siglo XX.

> der a esos títeres que llevan pantalones sin saberlos llevar, que ha sonado el gong para ellos en el ring del hogar; que declaramos ante Dios que desde hoy somos libres como el aire, como el ave, señor y dueño del infinito azul, como el león, el tigre, el cochino de monte y demás animales que habitan en la selva; que dejamos de ser su "momento oportuno", que estamos cansadas de cocinar, coser y bordar (las que saben) y sobre todo de tener todos los años uno, dos y hasta tres muchachos, que nos transforman en una acuresa sin saber de cine, de iglesia, de hipódromo, de jaialai, de todos, de base ball, de fútbol, de golf y demás diversiones que en este "momento político" se me escapan de la memoria, encerradas dentro de cuatro paredes, dando de mamar a tantos sinvergüenzas ¡Viva la libertad! ¡Viva el "Momento Político"! ¡Abajo el antiguo régimen! ¡Viva el Congreso arrepentido y las elecciones y las reclamaciones y las víctimas! He dicho.

Resulta algo más que evidente no solo la incapacidad atribuida al sujeto femenino para comprender y emplear las categorías que rigen el espacio público y que, por tanto, han pertenecido tradicionalmente al mundo de los hombres, sino además el tono grotesco atribuido a sus demandas, que acaba por remitirlas al espacio del absurdo. Es obvio, por ejemplo, que en el proceso de enumeración, la supuesta hablante inscribe dentro de un mismo plano de significaciones el derecho al voto, las muertes de los supuestos héroes de la democratización venezolana –recordemos que Juan Vicente Gómez muere en el poder y no deja la presidencia tras los carnavales de 1928, como se trató de establecer en el imaginario nacional desde muchos espacios discursivos–, la instauración de un Congreso Nacional y cualquier solicitud de otra naturaleza.

Por ello no es de extrañar que, tras leer este artículo, quede la sensación de que las ciudadanas que solicitaban ser parte de la transformación nacional, tan presumida en esos años, no solo estuvieran inhabilitadas para comprender el momento político que vivían,

sino también, impedidas de interpretar el sentido mínimo de la expresión «momento político». Todo ello se complementa con el párrafo final del texto, donde se propone:

> Y no crea tan bella niña que tenemos miedo al abandono, al contrario: "el buey solo bien se lame"; que no nos atemoriza el tener que hacer todos los oficios domésticos, pues en todos ellos las hemos superado: los mejores modistos, los mejores cocineros, los mejores barrenderos, etc. etc. ¿son hombres o mujeres?
>
> Lo que sí nos pone perplejos, y por ello debemos protestar y trasladar a las autoridades competentes, es por lo difícil que se hará para nosotros la amamantación de los muchachos.

Sin duda, aunque esta página esté firmada por un columnista abiertamente identificado con el pensamiento de izquierda liberal, que para entonces ganaba un lugar indudable en Europa, resistido a las exclusiones de los nacionalismos y abierto a la democratización plena del país, la imagen del sujeto femenino, que proponía Villasana para esta nueva nación no distaba mucho de la figura de la mujer-animal, tan en boga para finales del siglo XIX. Igualmente, el reconocimiento del carácter cultural de las labores domésticas –puesto que si bien las mujeres cocinan, los hombres siempre lo harán mejor–, en lugar de desnaturalizar la identidad relacional y servicial de la feminidad, le sirve al articulista para demostrar que una mujer es necesaria en una nación moderna unicamente para alimentar a los niños. De igual forma, el texto se vale de una serie de mecanismos para corroborar la capacidad masculina de profesionalizar cualquier actividad que realice. Idea que permite refrescar la diferencia fundamental entre un sastre y una costurera o entre un chef y una cocinera.

Ahora bien, a pesar de lo contradictorio que pueden resultar estos planteamientos con los expuestos por Villasana en otros de sus tex-

tos, no es difícil asociar las consideraciones que aquí suscribe con otras aparecidas en los diarios de circulación nacional editados en esos años. Sin ir muy lejos, en el mismo semanario publicado el 9 de mayo de 1936, en la página siguiente de donde se incluye el texto de Villasana, se podía leer una nota editorializada que llevaba por título «La mujer en nuestra democracia». Ahí se expone que:

> En la moderna política venezolana, cabe todo; y en ella, no podía ser de otro modo, tiene su huequito la mujer. La mujer con los derechos que le asisten: derecho a encabezar partidos, derecho a tomar parte en los debates parlamentarios, derecho al mitin y derecho al sufragio.
>
> Es el triunfo de las faldas y de la frivolidad. La Eva contemporánea discutiéndole al hombre sus tradicionales prerrogativas en la vida pública, porque ya en la existencia privada o doméstica desde hace años retiene la faja de tirarle al cónyuge los platos a la cabeza.

Quizás resulte redundante la mención al automatismo entre feminidad y frivolidad que se propone en el texto; no obstante, el mismo adquiere otro sentido cuando se pone en relación con la figura mítica de Eva –es decir, con la mujer que además de ser frívola es seductora y llama al hombre a la irracionalidad– y el ama de casa que solo ha tenido dominio de su subjetividad en la esfera doméstica. En otras palabras, la alusión a la mujer como objeto decorativo es completada dentro de esta presentación con las referencias a otras dos figuras míticas que han reducido la subjetividad femenina, históricamente, a funciones biológicas ajenas a cualquier posicionamiento ideológico.

Todo ello sirve como otro soporte argumentativo a la premisa de que quienes solicitan la participación ciudadana de los sujetos femeninos no entendían del todo qué estaban solicitando:

> De tal modo, pues, dentro de poco nuestra democracia tendrá junto con la mujer borlada, la mujer en el desempeño de los cargos públicos, coronelas al frente de las jefaturas civiles, policías y… lo demás en corotos.
>
> Y esto sería la única novedad, pues en materia de derecho a palabra, a votar fue Femina (*sic*) un elemento de vanguardia.
>
> Siempre botó la mujer los reales de su marido y en materia de partido ninguna como este ser (*Fantoches*, 1936).

Es obvio que aun el sector intelectual más abierto a los cambios sociales, por entonces, mostraba resistencias a considerar a la mujer un sujeto político; no obstante, este perfil del sujeto femenino, que estaba aparentemente tan bien delimitado, entraba en conflicto con el mapa nacional que debían dibujar los mismos medios de comunicación social, generadores del proyecto nacional populista. Recordemos que en estas publicaciones solían escribir figuras como Miguel Acosta Saignes, Miguel Otero Silva o Andrés Eloy Blanco, quienes ya para 1947 se verían en la necesidad de avalar la solicitud del derecho al voto de las mujeres, pues –por una parte– no contaban con mayoría numérica de votantes masculinos y –por la otra– debían adscribirse a las líneas de pensamiento establecidas desde los partidos de izquierda europeos.

De aquí que les resultara imperioso, a un mismo tiempo y de manera inexplicable, tratar de reproducir los estereotipos manejados en el cine y la publicidad –los cuales les proveían del dinero necesario para subsistir–, así como reconocer que las mujeres tenían derecho a la ciudadanía y a conservar los espacios de poder ganados por la tendencia ideológica que representaban. Para lograrlo debían crear un lugar de participación específico para las mujeres que impidiera la inminente usurpación de las estructuras tradicionales de poder ciudadano.

La revista *Billiken*, constituía un medio de comunicación cercano al pensamiento socialcristiano. Ciertamente, no era el espacio de difusión más importante para los integrantes del partido ORVE, no era el medio de expresión por excelencia para los socialistas –como pudo serlo *Fantoches* alguna vez– ni para aquellos políticos que se habían identificado abiertamente como comunistas; no obstante, en sus páginas siempre reiteraban el valor de la democracia y de las elecciones directas. Asimismo, desde su primer número del año 1936, sus editores se dedicaron a reflexionar en torno a la importancia de ese momento histórico para el país, apostaron por la generación de una nación democrática y dieron espacio para la cobertura y el apoyo de las iniciativas de jóvenes estudiantes que proponían la socialización de la política.

¿Cómo se explica entonces que se cuelen en las páginas de esta publicación algunos guiños que la acercan a esencialistas de aquellos diarios identificados con los nacionalismos europeos? En *Billiken*, por ejemplo, muchas veces se reprodujeron discursos médicos o biológicos bien para reforzar ciertas jerarquías sociales, bien para perpetuar modos de comportamiento que abarcaban, entre otros colectivos, a las mujeres venezolanas. Uno de los recursos más empleados –y que dentro del imaginario venezolano, particularmente, ocupará un lugar privilegiado un par de décadas más tarde– es la belleza de la mujer.

Por ejemplo en el número de la revista *Billiken,* publicado el 1 de enero del año 1936, en la editorial se le da una calurosa bienvenida a la «nueva Venezuela». Se habla de las posibilidades de apertura y cambio, para luego, en la página 45, incluir un artículo titulado «Las leyes biológicas explican la Superioridad Física de las hijas de América». Sin duda, leer el título pudiera parecer suficientemente elocuente para darse cuenta de que el texto privilegiará la identidad relacional por encima de la individual –pues no habla de "mujeres", sino de "hijas"–, que las ciencias puras serán el soporte discursivo

de esta teoría y que el carácter decorativo de las mujeres se propondrá como un motivo de orgullo y una razón de vida. Pero si a eso le sumamos que no hay una firma en el texto sino que se usa G.G. Deaver, el nombre del doctor cuya teoría está siendo reproducida como elemento legitimador del mismo, notaremos que –además– este artículo busca adquirir cierto tono universal en su funcionamiento.

A medida que avanza este texto –en el que se clasifica a las personas según su "raza" como en las fantasías del nazi más convencido de sus ideales– se recalca que la fortaleza de América es la belleza de las mujeres y esa particularidad constituye el único rasgo continental que no debe ni puede ser modificado en esta nueva era. Se comienza a evidenciar, entonces, que el tono científico e irrefutable del artículo tiene por finalidad el fortalecimiento del estereotipo de la mujer como un objeto producido a imagen y requerimientos de otros:

> Y ahora, resulta que la ciencia –ese campo del esfuerzo humano desprovisto de sentimientos tradicionalmente emocionales, para la cual una pierna bien formada es solamente una extremidad útil en la locomoción individual y una boquita provocadora de besos resulta ser meramente el portal del esófago– también concuerda con nuestros sentimientos de los visitantes extranjeros.
>
> La opinión científica ha sido divulgada por el profesor G.G. Deaver, de la universidad de Nueva York. Su informe declara que la hija de América es definitivamente más hermosa que las hijas de otros lugares del mundo.
> Para lograr este tipo ideal hemos trabajado constantemente durante los 300 años de vida de nuestro continente ayudando a las mocitas del día a embellecerse aún más. Nuestro trabajo, dígase lo que se quiera, ha sido arduo, pero muy placentero. Y el fruto de

> nuestra labor es aún más placentero ¿Qué hombre se atreve a negar esta verdad?

Este fragmento pudiera ser leído como una suerte de traducción a la prosa conceptual de todos los elementos de coerción y reducción del sujeto femenino a imagen y/o función biológica que llevó a cabo la publicidad en Venezuela durante los años treinta. Ahora bien, el carácter residual que adquiere la apelación al saber biológico, fundamental en el siglo XIX, que –ahora sí– se daba por concluido en el imaginario nacional, es quizás lo que lleve la comparación entre lo que consume un ciudadano común –es decir, «una pierna bien formada»– y lo que el discurso científico proclamaba como verdad. El establecimiento de equivalencias, además, hacía que estos discursos fueran no solo sustituibles, sino además, complementarios dentro de la formación del nuevo imaginario. Esto le da un toque más interesante al final del texto:

> En otros puntos la señal de bozo es señal de belleza femenina. Entre nosotros el bozo es un defecto detestable. En algunas partes de Australia y de África las mujeres se pintan tatuajes grotescos en sus rostros para aumentar sus atractivos. Las mujeres orientales acostumbran mutilarse los pies con vendajes apretados porque el pie diminuto era señal de belleza en el oriente. En otros puntos las mujeres se rapan la cabeza porque los hombres prefieren doncellas sin pelo. Pero no vayamos a los extremos en nuestro estudio de los motivos científicos que ayudan a la hija de América a superar a sus colegas de otros países. El doctor Deaver agrega (…) “El proceso evolucionario inconsciente continúa y me gustaría vivir un siglo para ver el progreso que se hará en belleza femenil”.
>
> Y a esta última frase, usted lector, y yo decimos: “Yo también quisiera verlas dentro de un siglo” aunque actualmente ellas colman todas nuestras aspiraciones”.

La proclama de la superioridad americana en cuanto al establecimiento de los cánones estéticos para la adscripción y comprensión de la mujer es digna de comentario, no solo porque las mujeres americanas fueran consideradas un producto de consumo masivo que cumplía con los estándares de calidad extranjeros, sino porque además, la crianza de las féminas no distaba mucho de los métodos eugenésicos para la mejora del ganado, que también se habían descubierto poco antes en el continente. Según esto, las mujeres no tendrían necesidad de generar una subjetividad ni un discurso ni de exponer su deseo, sino que sencillamente bastaría con que hicieran de sí una imagen para "colmar" la demanda de quienes las rodean. En otras palabras, del tono analítico del saber biológico se pasaría al gesto performativo de las ciencias sociales, espacio propicio para la generación de una nueva identidad.

Si bien es cierto que aquí se presenta la subjetividad como un producto creado, ajeno a cualquier naturalización, también lo es que la mujer, en tanto individuo, se muestra excluida por completo de su propio proceso de construcción. En su discurso, el articulista puntualiza que en un lado están los sujetos productores de mujeres y por la otra están las mujeres producidas a lo largo de trescientos años, hecho que se refuerza cuando –por medio de la apelación final al lector– se reitera que ni el texto particular ni la revista en general van dirigidos a las mujeres. El "lector" construido al final de este discurso es un varón letrado que también tiene la capacidad de producir y consumir mujeres.

De hecho, tres meses más tarde, el 15 de marzo de 1936, en la página 44 de *Billiken* se reconocía como un éxito de los japoneses el haber creado varios años antes una universidad femenina. A lo largo de todo el texto se insistía en el hecho de que la mencionada institución era el equivalente a una fábrica, cuyo producto final serían las "mujeres japonesas" necesarias y útiles para el desarrollo del país:

> ¿programas? El señor Naruse, fundador y presidente de la gran Universidad, los exponía así: "Queremos que nuestras jóvenes adquieran el sentimiento de su responsabilidad, y que no sean para los hombres compañeras serviles, sin iniciativa personal y sin ideales nacionales. Queremos inculcarles el sentimiento completo de su papel doméstico y también ideales patrióticos elevados para que, al convertirse en mujeres educadas, permanezcan siendo ante todo japonesas".
>
> Muchas aprenden agricultura; y, con excepción de las que quieran dedicarse a la enseñanza pública, la mayor parte se prepara para los goces bien comprendidos de sus hogares. Pero no descuidamos la educación física. Armadas con bambúes, se dedican a los ejercicios colectivos, como los soldados en los cuarteles. Con la gimnasia nacional, con los deportes al aire libre les damos el vigor necesario para que sean madres sanas y fecundas. No formamos sufragistas".

A este respecto, es importante tener en cuenta que la construcción de la nación japonesa para comienzos del siglo XX –al igual que ocurría en Venezuela, en el año 1936– constituía una urgencia para la intelectualidad y muchas otras instituciones nacionales. Entonces, estaba permitido –al menos para los sujetos letrados– invadir cualquier espacio donde circulara el discurso con la finalidad de normalizar la conducta y los hábitos de quienes residían en el país. A esto se suma que el ingreso de las mujeres en la Universidad era un hecho indetenible en la Venezuela de 1936, al igual que lo había sido en Japón varios años atrás, lo que convertía en obligatoria la regulación de este fenómeno para así evitar el nacimiento de formas paralelas de organización social.

Aquí, muy por el contrario de lo que planteaban las publicaciones más abiertamente identificadas con el proyecto nacionalista extremo, se sugiere que la educación formal de las mujeres no necesariamente debía convertirse en una puerta hacia la subversión.

Al contrario, manejando el desplazamiento con astucia, se podían transformar los centros de educación superior en fábricas de mujeres al servicio del proyecto de país que se quería formular. De hecho, hacia el final del artículo, el autor marca una distancia entre los centros educativos basados en el modelo japonés –que, según él, buena falta parecían hacer para el país– y la sistematización del pensamiento feminista:

> La mujer nueva maldice el pasado. No puede seguir obediente y callada, el mismo camino que la mujer antigua, que era considerada como esclava de su marido. Ella se renovará". "La mujer nueva destruirá las leyes antiguas, que fueron dictadas para la comodidad del sexo masculino".
>
> Allá, en la región de la eterna luz, el ilustre sabio Kaibara se felicitará de haber fallecido hace tiempo.

Resulta cuando menos curiosa la nueva referencia a las ciencias de la salud por medio de la figura de Kaibara. Aunque fuera de manera residual, los argumentos biologicistas seguían funcionando para mantener las jerarquías de género dentro de cualquier estado armonioso, lo que permitía que se expusieran –al menos esporádicamente– dentro de la orientación ideológica de esta publicación. Pero este estado de paz aparente se ve alterado cuando el nuevo orden social le pide a los medios de comunicación impresos que reconozcan la movilización subjetiva que ocurre en el país –pues, de no hacerlo, su proyecto democratizador despertaría sospechas– y, muy a pesar de la intelectualidad orgánica venezolana, las publicaciones de gran circulación deben emitir sus opiniones.

Quizás esto explique por qué dentro de una revista como *Billiken* donde se reiteraba de manera constante –tanto en los textos publicitarios como en las columnas informativas– la capacidad engalanadora de las hembras humanas como la única facultad terminante de

esta especie, se le abriera un territorio de pronunciamiento a algunas mujeres intelectuales venezolanas y extranjeras. Llama la atención que, muchas de las veces se les permitió firmar en páginas ocupadas con anterioridad por textos de grandes pensadores del país.

Es de hacer notar que, en la tercera página del número de 15 de enero de 1936, dentro de la revista se incluye un texto firmado por Gina Lombroso, la hija del famoso criminalista que estableció rasgos físicos determinados para los delincuentes. El texto lleva por título «Razones finales de Alterocentrismo», rótulo que llevaba a atribuir cierto grado de conocimiento y capacidad de argumentación al sujeto femenino firmante. Pese a lucir como una apertura de la línea editorial de la revista, esta participación tenía una finalidad específica dentro del diseño de mapa nacional refrendado por la publicación:

> la sensibilidad de la mujer a las alegrías y a las penas de los demás, le da una superioridad indiscutible en la esfera emotiva (…) La mujer carece de la médula espinal "egoísmo" de que el hombre está dotado, por lo tanto sus emociones personales no son suficientemente intensas para servirle de dirección, y necesita del hombre a fin de que sea para ella un baluarte protector contra la agitación perenne de que es víctima y le impida así dispersar sus fuerzas a diestra y siniestra. La mujer necesita una mano poderosa que concentre sus energías y las encarnice hacia una dirección determinada. Se ha creído que la necesidad de protección que la mujer ha experimentado siempre se deba tal vez a una inteligencia o a una educación defectuosa. No. La educación, por más esmerada que sea, no debilita a la mujer en la necesidad de protección; al contrario, crece a medida que se desarrolla su inteligencia.

Resulta obvio que para esta autora el conocimiento sistematizado de cualquier disciplina, más que ser un factor de cambio o una posibilidad de cuestionamiento, constituye más bien una forma de

perpetuar espacios de dominación. Es decir, más que negar el desplazamiento social, este texto apuesta por la intervención de representaciones culturales dadas, con la finalidad de detener –en la etapa más prematura posible– cualquier intento de subjetivación. La exposición de sus consideraciones más que la apertura hacia la participación de la mujer intelectual dentro de los medios venezolanos supone la definición de nuevas normas para disminuir la carga amenazante de algunas prácticas sociales ya iniciadas. Ahora bien, aunque se lea detenidamente el texto de Lombroso, sería difícil reconocer en sus márgenes algún espacio de negociación. Al contrario, este artículo constituye un proceso persuasivo perfecto para naturalizar el marcaje corporal e institucional de las mujeres. Tanto más cuando la autora comenta que:

> Las únicas mujeres que no necesitan apoyo son las mujeres de temperamento viril, aquellas cuyas emociones son más fuertes que sus alteroemociones y que, debido a sus necesidades sociales o al hábito han adquirido la linterna masculina que denominamos egoísmo y que en las mujeres que siempre han permanecido siendo "mujeres" está casi apagada. Si la mujer sitúa el centro de sus pasiones en el amor de otros seres que no son ella es "lógico que se encuentre en la imposibilidad de alcanzar por sí sola con sus propias fuerzas y por sus propios medios el objeto de su pasión.

Este esfuerzo por presentar como riesgosamente "contranatura" las tendencias a la participación social de las mujeres, justifica además la evaluación que se hace de los movimientos feministas –más o menos subversivos en cada caso– gestados, diseñados y consagrados en esos años. No valen pues solicitudes ni reclamos, porque las hembras de todas las especies –al menos aquellas que siguen gozando de su condición femenina y, por tanto, siguen siendo hermosas y queridas– aman más a los otros que a ellas mismas:

> Esta dificultad origina muchas tragedias femeninas. Muchas veces en la historia y en la vida diaria, la mujer transforma su figura instintiva, su papel de madre y guardiana del hogar y se lanza a la arena política o científica tratando de asumir una personalidad que esté más de acuerdo con sus intereses y acrecentar su poder material y moral. En la actualidad la nueva generación exclama llena de compasión cuando se refiere a la generación anterior: "La mujer era antes víctima del amor, sacrificada siempre por los demás. Atavismo, hábito, convicciones y prejuicios que debemos derogar y echar a un lado". Sin embargo, no es la primera vez que tal cosa sucede ni es esta la primera generación que ensaya emanciparse.

Es obvio que las reflexiones de Lombroso van dirigidas a una puesta en cuestión del movimiento feminista que se había iniciado en Europa desde dos o tres décadas antes y cuyos coletazos llegaban, para entonces, de manera abrupta a América latina; sin embargo, está claro también que la reterritorialización de este discurso, dentro del marco político que se vivía en Venezuela para entonces, le daba un nuevo significado al desplazamiento de la figura de la mujer en el campo intelectual y, al mismo tiempo, desmitificaba el miedo que había en el país hacia el caos que podía generarse si las organizaciones políticas de mujeres seguían ganando espacio.

A pesar de ello, resulta interesante que la evaluación de este discurso no haya sido realizada por ninguno de los columnistas frecuentes de este medio, sino que el texto –a diferencia de lo que había ocurrido con el de G.G. Deaver, – hubiera sido reproducido sin comentario alguno en *Billiken*. En este tipo de publicaciones, abiertas al cambio político pero con ciertos residuos de las tendencias militaristas, dominantes en el pensamiento venezolano de los primeros treinta años del siglo XX, si bien se facilitaban las páginas para la prosa conceptual firmada por escritoras, los comentarios de estas intelectuales –más o menos provechosos para la causa nacional, según el caso– seguían siendo considerados "cosas de mujeres"

y, por tanto, eran integrados al diario como elementos marginales que serían consumidos por lectores marginales.

Precisamente, este fenómeno fue el origen de ciertas contradicciones ideológicas y políticas dentro de la revista, pues ¿cómo censurar los juicios de una subjetividad que ni siquiera debía ser leída? Un ejemplo muy elocuente lo constituye el «Mensaje a las mujeres venezolanas», incluido en la página 49 del número de *Billiken* del 15 de mayo de 1936. Lo firmaba Ana Esther de Trujillo, quien se había visto en la necesidad de abandonar el país durante la dictadura gomecista. La autora afirmaba:

> La mujer no es de distinto barro que el hombre, salvo pequeñas diferencias biológicas, su constitución es igual a la de su natural compañero. Luego ¿sobre qué basa el hombre su pretendida superioridad? ¿por qué ha impedido a la mujer el desempeño de una misión más amplia, una cooperación mejor y más dilatada en campos que su injustificable egoísmo le ha vedado?
>
> Nosotras tenemos y debemos ejercer derechos semejantes a los del hombre ya que nuestro Pacto Fundamental nos los concede sin diferencia alguna, toda vez que en la clasificación de Venezolanos el género es indeterminado y por lo mismo, comprensivo de uno y otro sexo.

A esto añade:

> Existe un real o fingido temor de que invadamos ajenas jurisdicciones: debe entenderse que nuestra obra es de colaboración, nunca jamás de invasión. Pero en tal obra no se limita nuestra acción sólo a los deberes hogareños, pues nuestra misión como madre abarca más linderos. A la educación de los hijos puertas adentro racionalmente la protección puertas afuera; y tal protec-

> ción únicamente la obtendremos al actuar destacadamente en las deliberaciones legislativas, en las tareas ejecutivas y en las sanciones judiciales derechos que el hombre nos niega y nos ha venido negando secularmente.

Es obvio que esta autora si bien refrenda el hecho de que las parejas heterosexuales obedecen al orden natural y, por tanto, existirán más allá del territorio donde el individuo se sitúe, desconoce que las jerarquías de género se encuentren en un lugar similar. Con ello no solo desmerita la opinión de Gina Lombroso, sino que además sugiere que ella –al igual que muchas otras intelectuales del país, a quienes menciona de manera explícita en el cierre de su artículo– sabe que su sumisión es producto de un ejercicio represivo, discursivo y de representación. Por tanto, enfrentarse a la exclusión no es ni antinatural ni antifemenino. Evidentemente, este texto sí contiene algunos elementos que dejan al descubierto la necesidad de negociación de Ana Esther de Trujillo, dado que ella reconoce que su participación política no obedece a la temida "invasión", sino que admite que su función principal en la vida es la reproducción y, por ello, quiere constituirse como ciudadana para ser una mejor madre.

Todas estas tensiones, contradicciones y paradojas –reflejadas en los medios que presentaban una posición política menos polarizada– se tornaban extremas en el marco de ciertas publicaciones abiertamente progresistas y con una línea editorial favorable al proyecto populista de país, tales como el diario *Ahora*. Este medio impreso era un órgano de circulación nacional donde los estudiantes de la generación del 28, junto a escritores identificados en algún momento con la causa comunista y que, en buena parte, pasaron a integrar las filas del ORVE, exponían su visión de país y su proyecto político. De aquí que les resultara imposible reproducir de manera acrítica los alegatos biologicistas que por entonces sustentaban los alegatos de los nacionalismos europeos para excluir a la mujer de la condición de ciudadanía.

Surgieron entonces una serie de contradicciones insalvables. Por ejemplo, en el número del 31 de diciembre de 1936, del diario *Ahora*, se celebraba el triunfo de la reina de belleza Olga Salvatti en el concurso miss Atlántida. Además de representar el primero de una larga cadena de triunfos en certámenes de belleza de mujeres venezolanas en los últimos sesenta años, suponía también una de las primeras menciones que se hacía del país, de manera masiva, en la prensa internacional. Venezuela, sumida en el anonimato durante casi cuarenta años, ahora comenzaba a ser motivo de comentario. Por ello, el texto sin firma, incluido en la página 12, decía:

> Ha triunfado nuestra belleza! Rectifiquemos, la belleza de ellas, la de nuestras paisanas, porque los hombres en todos los países y en todos los tiempos seguiremos siendo "el sexo feo".
>
> De todas maneras, el triunfo de Olga Salvatti nos llena de satisfacción. Es quizás la primera vez que este bello país de América obtiene un triunfo tan decisivo. El nombre de Venezuela ocupa hoy la primera plana de los diarios. Y quién lo iba a creer! Todo por causa de una mujer bonita (…) En el último congreso se les negó el voto por no considerarlas "preparadas" (…) A cada momento les decimos frívolas, debiluchas y hasta inútiles. Con frecuencia los padres, esposos, novios y hermanos les prohíben asomarse a la ventana y salir sola hasta la esquina. En fin, que nosotros seguimos siendo los "jefes" y ellas "subalternas".

Esta reseña, cargada de paradojas, realiza varias operaciones contradictorias simultáneamente. Por una parte, robustece la individualidad del sujeto femenino: la belleza de las mujeres pertenece a las mujeres y no al colectivo masculino indiferenciado que se propone hablar en nombre del país. En segundo término, se está avalando uno de los mecanismos que operó dentro del campo cultural venezolano casi a lo largo de todo el siglo XX: el ingreso y la acep-

tación de la mujer por su imagen. Ciertamente esta vía bien podría ser una forma de reafirmar el aspecto peripuesto, la frivolidad o la objetivización femeninos; no obstante, en este caso da pie para que el país se convierta en motivo de debate y, por tanto, cumple una función interpeladora en los medios de comunicación internacionales. Fenómeno nada despreciable desde la perspectiva del columnista.

Por otra parte, es evidente que en esta breve noticia el articulista se sitúa ante viejas dicotomías como belleza/fealdad y hombre/mujer, para mostrar su arbitrariedad, con lo cual hacia el cierre del texto, pese a que continúa reforzando muchos estereotipos, plantea una línea de fuga. La mujer continuará siendo objeto de culto en lugar de sujeto político; sin embargo, el autor recuerda que la supuesta alegoría de la belleza venezolana es, al menos potencialmente, una ciudadana:

> tenemos el nombre de Venezuela triunfante entre 10 países de América y aclamado por todas las bocas. Y ¿gracias a quién? Gracias a una ciudadana que si se ha retratado de frente y de perfil no ha sido precisamente para la cédula electoral. Porque Olga Salvatti, Reina de la Belleza de Centro América y el Caribe, titulada Señorita Atlántida, no puede dar su voto para Concejal por Santa Rosalía, su parroquia.
>
> Pero apartemos la política a un lado. No hablemos de cosas feas en estos momentos en que se elogia la belleza femenina. Lástima que el cronista no sea amigo de las musas ni gaste una prosa florida y brillante para homenajear a Miss Atlántida.

Este cierre del texto revela una inconformidad casi absoluta frente a la reducción del sujeto femenino a una imagen ágrafa y muda, pues el autor establece que al sujeto femenino no solo le ha sido negado el derecho a la participación pública, sino que además, durante la democratización nacional –aquellas mismas personas que

la ven ahora como una entidad decorativa–, se le restringirá cada vez más la posibilidad de subjetivarse. Si bien es cierto que este reclamo no parece ser unívoco por parte de un sector determinado de la política venezolana en el postgomecismo, también lo es que, con frecuencia, entre 1936 y 1945 aparecerá en diferentes medios impresos, aunque con ciertos matices.

Hay pues un reconocimiento abierto a la capacidad preformativa de la prensa que, como cualquier gesto de franqueza inesperado, dificultaba aún más las prácticas de exclusión dentro del nuevo mapa de país. Como alternativa, entonces, emergieron otras representaciones que si bien apoyaban la obtención del voto femenino, proponían que el mismo no debía estar asociado a la participación en el espacio público de las mujeres. Un ejemplo de ello lo constituye la revista *Élite*, cuya tendencia claramente progresista lo llevó a parodiar y/o caricaturizar la satanización de comunismo y a otorgarle un carácter monstruoso a cualquier político que mostrara afinidades con el gobierno de Juan Vicente Gómez. Una revista posicionada contra el uso del uniforme militar por parte del Presidente de la República, que defendía la llegada del momento de la democracia.

A lo largo de la década del treinta apareció en esta publicación la sección «Élite en el hogar». De la manera más tradicional que pudiera asumirse dentro del imaginario venezolano, la misma no hablaba del hogar sino de las mujeres. Es decir, daba consejos de belleza –como recetas para eliminar las manchas de la piel, disimular las ojeras o taparse las canas– al tiempo que se mostraban, a manera de ilustración, algunas modelos que lucían trajes femeninos. Las mujeres fotografiadas, la mayoría de las veces, recibían un comentario en el pie de foto, donde se les llamaba «evocación de primavera», se les tildaba –al igual que a sus vestidos– de "vaporosas" o bien se pregonaba su hermosura como único atributo posible. Casi siempre la sección cerraba con recomendaciones para tratar las enfermedades de los hijos o con alguna receta para cocinarle al

marido. En otras palabras, se multiplicaban todos los pares mínimos de la lógica patriarcal.

Ahora bien, ¿cómo podría entenderse que una publicación que se autodefinía como progresista asumiera ese discurso? Hubo –a lo largo de nueve años– intentos claros por unir las dos posibilidades identitarias que les eran conferidas a las mujeres. Textos cargados de vacíos semánticos y conceptuales, donde la mujer pasaba mágicamente de ser irracional a ser la madre perfecta, de regentar el hogar a ser una imagen virginal, o de ser ama de casa sin formación académica alguna a tener los conocimientos necesarios para dominar el mundo. En marzo de 1936, se presentó un reportaje gráfico que exaltaba el mitin que había sido llevado a cabo el día 1 de ese mes en el terminal Nuevo Circo; evento donde, por cierto, Cavalieri Sanoja refirió haber tenido oportunidad de escuchar a las «agitadoras» de la Agrupación Cultural Femenina.

El reportaje en cuestión ocupaba dos páginas completas de la revista. En el mismo, se mostraban en plano americano ciertas figuras representativas de lo que había sido la generación del 28 y que, posteriormente, encarnarían la elite ideológica del proyecto democrático populista. Entre las imágenes de Jóvito Villalba, Alejandro Oropeza, Elbano Mibelli y Miguel Acosta Saignes se asomaba una figura femenina: Imelda Campos. A diferencia de lo que ocurría con las imágenes manejadas por la publicidad en torno a las mujeres, la secretaria de la ACF había sido fotografiada desde el mismo ángulo y plano que sus compañeros oradores. Por otro lado, el pie de página también presentaba una estructura equivalente a los del resto del reportaje.

Aún más, el comentario decía «Imelda Campos, Secretaria General de la Agrupación Cultural Femenina lee el mensaje de su gremio». Con lo cual, en un gesto absolutamente inusual dentro de las representaciones más comerciales, no solo se le estaba dando a la mujer un tratamiento equitativo al que hubiera recibido cualquier otro

ciudadano y/o actor político de entonces, sino que además se comenzaba a asumir la Agrupación Cultural Femenina como una organización ideológica que reclamaba –con derecho absoluto– espacios de participación pública. Concepto que a falta de un término más preciso era llamado, por aquellos años, "gremio".

A pesar de ello, las jerarquías de género no eran del todo ajenas a la línea editorial de la revista. Por ejemplo, en el número de la revista *Élite*, publicado el 14 de marzo de 1936, se inauguraba una nueva sección: «La página del niño». El subtítulo rezaba: «Lo que deben saber las mujeres» y el texto iba firmado por «Teófilo Guevara Ruiz, joven profesional de nuestra medicina». Sin duda, leer la perífrasis verbal obligativa puesta en boca de un hombre cuya única credencial es el título de médico, remite –una vez más– a la noción de superioridad masculina; pese a ello, lo más curioso del artículo aparece en el contenido del mismo. En principio, la construcción que se hace del sujeto femenino luce, si bien externa, muy favorable, puesto que el autor afirma:

> La madre es una síntesis de lo más noble, grande y maravilloso que existe en la humanidad: la perfecta y artística labor de Dios, la mujer en su seno lleva la continuidad de la raza humana en todos sus aspectos y variedades (…).
>
> Es necesario e imprescindible, que desde el primer día del embarazo, la mujer se someta a una buena, conveniente y eficaz preparación prenatal, pues solo así y seguramente se podrán lograr organismos fuertes, niños sanos y robustos al nacer, lo cual será para éstos su medalla de salvación en la vida.

Incluso podría resultar redundante comentar la visión arquetípica de la mujer dentro de este texto. El afán reduccionista contenido en la deshumanización de la madre y el reforzamiento de su capacidad reproductora, como marca identitaria, dejan ver que, a pesar

de la amabilidad de los adjetivos, hay una visión jerarquizada dentro del discurso. Todo ello queda demostrado a medida que avanza el texto, pues en sus últimos párrafos el autor afirma que:

> La mayoría de las mujeres y madres venezolanas conocen muy poco de los manejos y conducta que deben seguir durante sus períodos de embarazo, y hay otras, en cambio, que a cuenta de haber tenido varios niños ya se creen capacitadas en demasía y hasta "profesoras", lo cual es sólo un detalle de suprema paupérrima y tonta vanidad, pues ellas creen saberlo todo y no saben nada. Es indudable que una madre que haya tenido muchos niños podrá conocer "algunos y en cierta manera escasos detalles" que le servirán de paliativa utilidad en sus futuros embarazos y partos".

Ahora bien, esta pugna dentro de una misma plataforma comunicacional, en torno a la definición de la participación femenina en el espacio público, hubiera tenido menor relevancia si la ambigüedad ideológica e, inclusive, ética a la que hacemos referencia, no hubiera conseguido atravesar algunos textos, artículos o cartas cuya unidad conceptual parecía incuestionable. Un artículo que pudiera resultar muy elocuente, al respecto, apareció en la edición de *Élite* del 7 de marzo de 1936. En un gesto claramente rupturista un hombre, llamado Manuel Flores Cabrera, firmaba un artículo titulado «Misión de la mujer». En él comenzaba diciendo:

> La UMA [Unión de Mujeres Americanas] trabaja porque la mujer ocupe el puesto que le corresponde y merece al lado del hombre y no en gradas más abajo como hasta el presente; y sin duda que la madre de estas generaciones que han de transformar el mundo, cambiando los viejos moldes por otros más acordes con el grado de civilización que alcanzamos es acreedora por propios méritos a que se la tome en cuenta y se la coloque con los honores debidos en destacados sitios, desde los cuales pueda orientar a sus compañeras

> en sus nobles ideales y secundar al hombre en todas las empresas tendientes a reconstruir sobre el ruinoso edificio de los prejuicios, el nuevo y majestuoso edificio de solidaridad.

Este comienzo pareciera asomar la posibilidad de un cambio de rol de la mujer dentro de los medios de comunicación y, en consecuencia, en el imaginario nacional. A pesar de ello, en el mismo artículo –unas líneas más adelante– Flores Cabrera afirma que:

> Es injusta la actitud del hombre frente a su compañera natural y no es que deseemos hacer de la mujer, como las sufragistas anglosajonas, ridículas marimachos; esto en manera alguna entra en nuestros deseos de establecer el debido equilibrio entre uno y otro sexo (…).
>
> No aspiramos a que la mujer sustituya al hombre en el puesto que a éste le corresponde, lo que deseamos es que la mujer, sin abandonar sus deberes de ama de casa, tal como el hombre realiza sus labores políticas sin abandonar sus tareas comerciales, agrícolas o de otra cualesquiera índole; lo que queremos, en nombre de la decantada justicia de que blasonamos, es que no haya preferencias, que al cruzar juntos los senderos de la vida, no demos a nuestras compañeras los peores lugares, los más escabrosos y ríspidos, sino que turnemos generosamente el disfrute de lo mejor.

Este texto evidencia que ni aun los ideólogos de la democratización podían asumir la ciudadanía como un territorio compartible. Lo que se traslucía, además, en la restricción de los espacios de pertenencia, dominio y acción que ya para entonces habían sido naturalizados dentro del imaginario nacional. Asimismo, la referencia constante a esa vieja construcción arquetípica que situaba a la mujer en el espacio de las entidades embellecedoras –pues, si alguien mostraba resistencias a serlo, sería tildada de marimacho– funciona estupendamente para explicar que el derecho a la participación no

siempre acarreaba el reconocimiento de igualdad. Al contrario, bien podía servir para reiterar esquemas de dominación tradicionales.

La coexistencia de diversas formas de ejercer la ciudadanía es desechada completamente por el autor. Según expone, el hombre y la mujer, en tanto polaridad incuestionable, debe "turnarse" y nunca compartir los mejores momentos de la vida. Llama también la atención a este respecto el empleo del adverbio "generosamente", puesto que –una vez más– se propone al hombre que cede alguno de sus espacios para la participación de la mujer como un individuo desprendido y caritativo, que se deshace de lo que "naturalmente" le corresponde. La referencia a la generosidad aparece en más de un espacio del texto:

> Comencemos a ser generosos, propendiendo a que la compañera nuestra en otros sectores de la vida sea igualada por el voto, cuando elijamos nuestros mandatarios, por su personería cuando acuda ante los tribunales, y porque tenga idénticos derechos para ocupar destinos públicos, no excluyéndola de los cargos legislativos, ejecutivos, ni judiciales, si aspiramos como decimos a una perfecta igualdad social.

El cierre del texto resulta aún más desconcertante, pues deja al descubierto que el apoyo presentado hacia la lucha por el sufragio femenino, la identidad jurídica de la mujer y su derecho a ejercer cargos públicos desdice el rol maternal y la obligatoriedad del cuidado del hogar, con lo cual, todos los alegatos presentados por el autor, a lo largo de su discurso, se disuelven en las imágenes de soledad y frustración prometidas a futuro. Promesas que, además, van a leerse ocasionalmente a manera de temores colectivos, en las diferentes ficciones creadas por autoras venezolanas en la década de los treinta.

Ahora bien, aun en aquellos casos en los que el miedo al abandono y a la indefensión fuera desestimado por las mujeres receptoras del

discurso esta suerte de amenaza no cesaba del todo. Al contrario, poco a poco se constituyó en una paradoja recurrente en el marco de la expresión de las intelectuales venezolanas. Una de las figuras más útiles para comprender este fenómeno es la escritora Carmen Clemente Travieso, la primera mujer en recibir el título de reportera de la Universidad Central de Venezuela, integrante destacada de la Agrupación Cultural Femenina y autora de varios ensayos, cuentos y artículos donde se problematizaba el papel histórico que le había sido asignado a la mujer en la sociedad venezolana.

Curiosamente, esta es una de las primeras mujeres que consigue atravesar la plataforma política que se había solidificado en Venezuela después de la muerte de Juan Vicente Gómez, por eso logró publicar algunos textos en el semanario del partido ORVE (Movimiento de Organización Venezolana) que recogía las propuestas más tenientes a la izquierda en el mapa político nacional de entonces. El 31 de marzo del año 1936, se incluye en el semanario una suerte de proclama firmada por Carmen Clemente Travieso que lleva por nombre «Nuestra mujer. Llamamiento», donde comienza diciendo:

> He esperado en el silencio la defensa de la mujer venezolana, heroína anónima que ayer dijo ante Venezuela y el mundo entero su palabra de rebeldía y de dolor. Mujer venezolana, ¡eres un complejo de dolores! Comprendo lo que te pasa: estás desorientada, amargada acaso por la poca o ninguna importancia que se dio a tu gente; ninguna voz se ha alzado hasta hoy para proclamar ante esta Patria de libertades que fuiste tú la que palpaste en tu propia carne todo su dolor. Nadie dijo de tus sufrimientos, de tu rebeldía ante las injusticias, de tu actitud dolorosa ante la impotencia y solo ante la impotencia por contrarrestar la fuerza bruta y amenazadora. ¿Quién habló de tus lágrimas? ¿Quién dijo algo de tus derechos arrebatados? ¿De tus sagrados derechos humanos, negados? ¿Qué voz se alzó para gritar ante el mundo que estabas crucificada

> en tu carne y en tu espíritu? Y ha de ser la mía la primera voz que se levante para decirte: ¡Mujer venezolana de pie para defender tus derechos!

Más adelante añade:

> A la mujer venezolana se le ha negado en todo tiempo sus derechos y se le ha reclamado amenazadoramente el cumplimiento fiel de sus deberes. No es el momento de arrojar culpabilidades, porque acaso la única culpable es la moral atrasada y deformada que siglo tras siglo, generación tras generación privó en la vida del hombre, agravada en nuestro caso concreto por los sistemas de gobiernos despóticos que al hombre mismo negaron sus derechos. ¡Y esto cuando la mujer del Norte y la mujer europea nos daban un aplastante ejemplo de liberación y afirmación, cuando las mujeres del mundo entero se ponían de pie para caminar al lado del hombre, en un esfuerzo definitivo y rotundo por adquirir sus derechos de igualdad!

Aunque a primera vista pudiera parecer complaciente, puesto que determina el momento de la enunciación como el fin de la etapa de exclusión del sujeto femenino de la esfera pública, sin duda este texto propone una serie de reclamos explícitos. Por una parte, cuestiona la condición de verdad positiva y, por extensión, de incuestionabilidad de la ciencia histórica que queda reducida solo a la sistematización de las actuaciones de los hombres. En segundo lugar, propone la exclusión femenina como un fenómeno cultural de larga data, con lo cual admite que el origen de todos esos problemas está asociado a abusos de poder, arbitrariedades e irracionalidades y, en consecuencia, los conflictos son solucionables con la participación activa de las mujeres.

Al menos en un primer momento, este discurso pareciera ir en contra de la naturalización de los roles sociales, de la animalización

de la mujer, que había sido llevada a cabo dentro del discurso publicitario, del estereotipo de la hembra irracional reforzado constantemente en el cine y de la irrenunciable incapacidad femenina de pensar de manera lógica como consecuencia de su capacidad reproductora. Aun más, aunque en ocasiones tome tintes de novela rosa, este discurso pareciera ser innovador y rupturista, al tiempo que demuestra estar cargado de una conciencia de género incuestionable. A pesar de ello, la ambigüedad se cuela cuando, hacia el final del texto, la autora afirma:

> Descartemos de una vez y para siempre las debilidades! La Venezuela de hoy sólo nos pide nuestro esfuerzo y nuestra voluntad firme y decidida. Avancemos llevando en alto como una bandera y con orgullo nuestra feminidad! porque acaso nuestra fuerza resida en el sentido de haber sabido ser mujeres, mujeres en toda una amplia acepción del vocablo, mujeres, fuente de ternura y de comprensión, mujeres capacitadas en el sentir y en el sufrir; mujeres educadoras, conscientes de misión; mujeres valerosas ante la crudeza del destino, complejas en la alegría y el dolor, con su infinita capacidad de sufrimiento! Mujer-madre, mujer-esposa, mujer-hermana, mujer-hija, mujer-novia, siempre y en todos los aspectos de su vida, compañeras del hombre, su complemento, su finalidad y su razón.

Está claro que para Carmen Clemente Travieso, aunque en teoría hay una visión plural de la mujer, las únicas imágenes posibles para pensar al sujeto femenino y, en consecuencia, para discursivizarse en un medio de comunicación social son las que se habían producido en Venezuela desde la lógica patriarcal. En principio, reafirma que las mujeres han sido históricamente débiles, continúa fortaleciendo la emocionalidad e irracionalidad del género femenino para concluir reincidiendo en que la identidad femenina es y debe con-

tinuar siendo relacional. Si y solo si se está en compañía de un hombre, una mujer puede ser sujeto, dado que su existencia pasa por ser mirada, construida y apreciada por el otro.

Esta paradoja se manifestará en muchos otros textos de la autora, como por ejemplo en el artículo publicado el 21 de octubre de 1939, en el diario *Ahora*, que llevaba por título «La capacidad intelectual de la mujer». En este texto, si bien Carmen Clemente Travieso afirma que «hablar de igualdad entre los seres humanos es un absurdo, cuando se excluye de ella a la mitad de la Humanidad», también asegura que «Este reto lanzado por la mujer al hombre, desvirtúa la opinión largamente sostenida de que la mujer es inferior al hombre desde el punto de vista intelectual», es decir, asevera que sí existe algún aspecto en que la inferioridad femenina se hace notar, aunque nunca especifica de cuál aspecto se trata.

Esta visión absolutamente tensa entre el reclamo de la individualidad de la mujer, que pasaba por el descrédito de las identidades automáticas y la reproducción de esas identidades como vía de acceso a la escritura y a la puesta en circulación del discurso dentro de los diarios nacionales, produjo cierta movilización imaginaria en los medios de comunicación masivos venezolanos, entre 1936 y 1945. De hecho, entre 1937 y 1948, el diario *Ahora* incluyó entre sus encartados una página titulada «La cultura de la mujer». Este espacio suponía no solo una apuesta por legitimar la "Agrupación Cultural Femenina" frente a los intelectuales orgánicos de la democratización, sino además, una de las posibilidades de otorgarle condición de ciudadanía a las mujeres sin que ello supusiera la renuncia de sus pares masculinos a los espacios más tradicionales de poder. Se asentará en estas páginas que, si bien las ciudadanas venezolanas requieren cierta figuración, las tareas públicas que asumirán siempre estarán asociadas de manera directa o indirecta a la función biológica de la maternidad.

Por otra parte, aún resulta recurrente, en esta sección del diario *Ahora,* la tematización de ciertas claves que fundamentan el estereotipo de género que asocia la feminidad y la irracionalidad. Por ejemplo, se habla con frecuencia de la ambigüedad social frente a la seducción o de la obligación de las mujeres de parir lo antes posible. De hecho, en su artículo «Las reivindicaciones de la madre venezolana», publicado en esa página, Carmen Clemente Travieso afirmaba:

> La madre soltera venezolana, la que fue engañada o la que no supo retener al compañero a su lado, ni convencerlo para que legalizara su unión, está colocada en nuestro medio en una situación despreciable por parte de la sociedad. Ella no es culpable de haber sido engañada, ni tampoco de que no se hubiesen casado con ella. Tal vez fue demasiado ingenua o no supo emplear con éxito las artimañas y las falsedades que son de rigor para "atrapar" al hombre y "hacerlo caer en los brazos del matrimonio" (...) De ahora en lo adelante ella sola será responsable de su "pecado". El hombre que turbó su vida, que desgarró sus entrañas y que la abandonó en medio del arroyo, sigue siendo honesto, honrado y digno de figurar en la sociedad (1940).

Sin duda, Clemente Travieso reconoce las posibilidades femeninas de seducción, el matrimonio como un deseo único y fatal del género femenino, y el apasionamiento de la mujer como el origen de su poca capacidad para razonar; sin embargo, existe también un cuestionamiento de la evaluación social que se hace de estos fenómenos. Es decir, el discurso de esta periodista pudiera parecer complaciente, pues acepta que las mujeres solo dejan de casarse si el hombre decide no hacerlo, que la mujer es dueña de una serie de "artimañas y falsedades" que le procurarán estos deseos y, lo que quizás resulta más contradictorio, que el sujeto femenino es objeto

de fácil engaño; no obstante, la autora propone que ninguno de estos elementos –que, al menos en apariencia admite como propios– debe ser evaluado de manera negativa por la sociedad, al tiempo que les atribuye a los hombres, que detentan el poder, cierta cuota de responsabilidad en la existencia del fenómeno.

En medio de esta polifonía se cuelan entonces al menos tres posibilidades de existencia para las mujeres, en el mapa social de la Venezuela postgomecista: la reducción a una función biológico-reproductiva que regía dentro de la publicidad y el lenguaje cinematográfico; la reducción a un objeto adorable y carente de cualquier deseo que abarcaba desde la pureza virginal hasta la maternidad, en su sentido más idealizado; la mujer intelectual que, si bien se negaba a renunciar a los atributos que la hacían admirable dentro de los espacios más conservadores, producía y evaluaba discursos producidos en torno a su figura.

La tensión entre unas y otras representaciones mediáticas, deja en evidencia que, durante este período de la Historia de Venezuela, el lugar de participación social de la mujer resultaba más incierto que nunca, pues el tránsito de un estado completamente represivo a uno que se definiera amplio y tolerante –pero que solo lo fuera hacia los varones, mestizos, heterosexuales y productivos, como ya se vio– convertía a las mujeres intelectuales –que, progresivamente, usurpaban con más frecuencia los espacios de pronunciamiento masculino– en un elemento incómodo para el imaginario, de dudosa clasificación y demandante de un proceso represivo que bien pudiera desdecir los supuestos del proyecto de democratización.

La mujer sangrante, amachada y contranatura, entonces, se vio en la necesidad de replicar a este lugar de identidad para acceder al terreno de la ciudadanía en una situación menos desventajosa. Surgieron a partir de ahí varias alternativas. Por una parte, la intelectual, en ocasiones, negó su corporalidad dentro de su escritura y, por tanto, abandonó su capacidad reproductora y sus funciones

biológicas. Desde otras posiciones autorales, el sangrado y el constante fluir de humores se erigieron como una forma de identidad para nuevas subjetividades femeninas. Se inició un juego que partía de la condición oscura atribuida a la hembra de la especie humana y se materializaba en el reconocimiento de sí y de la diferencia. O, en términos más certeros, en la construcción de un "yo" en los márgenes de lo abyecto, lo antihigiénico y lo marginal en todos los sentidos de estos términos.

La inestabilidad de las representaciones de la época, generó, dentro del movimiento de narradoras venezolanas que emergía entonces, una serie de escrituras que bien pudieran ser leídas como calcos[18] de los textos canónicos de Rómulo Gallegos, Miguel Otero Silva o, inclusive, de Guillermo Meneses. De hecho, buena parte de la recepción crítica de estas obras destinaba todos sus esfuerzos a demostrar su cercanía o lejanía hacia los referentes literarios más inmediatos; no obstante, la tematización de la identidad dentro de estas narraciones, su cuestionamiento y la tensión permanente, entre el acto de escritura y la resistencia a generar nuevas formas opresivas, le dio otro carácter, si no a todas, a buena parte de las escritoras de esta generación.

18 En *Mil mesetas* (2000), Deleuze y Guattari proponen que: «El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma. Véase si no el psicoanálisis y la lingüística: el primero nunca ha hecho más que sacar calcos o fotos del inconsciente, la segunda, calcos o fotos del lenguaje (…) Por eso es tan importante intentar la operación, inversa pero no simétrica: volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma» (19). En el caso de las obras que aquí mencionamos, estamos refiriendo precisamente su finalidad frente a buena parte de la recepción crítica, es decir, estamos recordando que, si bien muchas de las escrituras fueron asumidas por la crítica académica como calcos mal construidos, en ocasiones solo eran intentos de reconectar las manifestaciones del canon con las otras expresiones.

II. Tres realidades de proletaria: autoescritura en *Caminos* de Elinor de Monteyro

Uno de los ejemplos más claros lo constituye el libro de cuentos *Caminos* (1938) de Elinor de Monteyro, donde la representación de la mujer intelectual, productora de símbolos y dueña de una subjetividad clara, que le permitiera ser reconocida por los círculos de poder, adquiere una serie de significados, se apropia de ellos, los problematiza hasta el extremo de demostrar su inestabilidad, para finalmente –desde la exposición de la voluntad– asumir alguno como propio. De hecho, aunque se expongan hacia el final de cada texto –y con ello, se intenten delimitar los cuentos como unidades de sentido completo–, bien sea su fecha de escritura, bien sea el nombre de la autora, resulta imposible la lectura del libro de forma fragmentaria. Las historias constituyen un rizoma indisociable y en permanente movimiento, que desde el propio título del libro dejarán clara su necesidad de transitar, desplazarse o, en términos más certeros, huir de la representación.

Probablemente esto justifique el silenciamiento absoluto que la crítica, tanto académica como mediática, ejerció sobre la escritura de esta autora. Como se ha mencionado en otros estudios que abarcan este período de la literatura venezolana (1936-1945)[19], la crítica literaria –referida a la escritura de mujeres– solía desplazar su objeto

19 Al respecto, resultan muy iluminadores los siguientes trabajos: *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956* (1992) de Luz Marina Rivas y *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX* (2003) de Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin, donde se ponen de manifiesto las diferencias radicales que caracterizaban el aparato crítico dirigido a la escritura de los hombres –cuyo objetivo principal era la disquisición de la escritura en sí– y el dirigido a la escritura de las mujeres –definidas por entonces como un híbrido entre el animal y el ciudadano. Ciertamente, a medida que avanza el siglo XX, esta tendencia se fue modificando en espacios como la Academia y la crítica pero, aunque la condición humana de las venezolanas cada vez fue más aceptada, los estudios literarios, hasta muy entrado el siglo, no se ocuparon de la obra sino del sujeto de la enunciación. Un ejemplo claro de ello lo constituye la publicación de Ángel Mancera Galletti (1958), donde en el espacio dedicado a la escritura de Blanca Rosa López Contreras, a diferencia

de análisis pues, a la vez que prometía al lector referir una escritura, dirigía la mayoría de sus cometarios bien fuera a "enseñar" a las autoras la manera correcta de escribir, a describir el aspecto físico de las mujeres que narraban o, la mayoría de las veces, a reflexionar sobre su belleza.

Por eso mismo, el hecho de huir de la representación hace de Elinor de Monteyro un ente inasible por el aparato crítico. Así pues, al no tener rostro, no solo *Caminos* sino también sus otras novelas, libros de ensayos y de cuentos –a excepción de *Entre la sombra y la esperanza* (1944) que fue reseñado en un tono evidentemente didáctico por Rafael Clemente Arraiz en la *Revista Nacional de Cultura*[20]– quedaban excluidos de cualquier referencia, reflexión o evaluación, tanto en los diarios de circulación nacional como en las revistas especializadas.

En el aspecto formal, *Caminos* pudiera parecer un libro de cuentos tradicional, además de un texto ligero digno de un sujeto femenino. El punto de partida de esta obra es una dedicatoria fácilmente asociable a cualquiera de las escrituras utópicas del postgomecismo, ahí, la autora habla de los «caminos de la Humanidad, polvorientos hoy, claros mañana, de un devenir mejor: bueno fuerte y justiciero» (4), con lo cual pareciera estar avalando la idea de proyección,

de lo que ocurre en los apartados acerca de los grandes escritores nacionales, no se revisa la narrativa de la autora, sino que solo se habla de su «tenacidad y constancia en pro del movimiento femenino» (363).

20 Resulta imprescindible hacer un par de acotaciones. Por una parte, *Entre la sombra y la esperanza* no fue publicado con el seudónimo –o, mejor dicho, bajo la subjetividad jurídica– de Elinor de Monteyro, sino que fue firmado con el nombre legal de la autora: Blanca Rosa López. Es decir, cuando Rafael Clemente Arraiz fija su vista sobre esta escritura ya su productora tenía un rostro; por la otra, para el momento de publicación de esta obra, a diferencia de lo que pasaba en 1938, cuando se edita *Caminos*, el espacio femenino dentro del campo cultural venezolano se encontraba mejor delimitado. El texto se adscribe a una institución –más o menos legitimada dentro de los espacios de poder– y aparece con el aval de la Biblioteca Femenina Venezolana, con lo cual, aunque fuese para demarcar los territorios de participación de los intelectuales hembra y varón, existía una necesidad dentro del canon de discursivizar, normatizar y clasificar esas nuevas expresiones femeninas.

asociada indefectiblemente en esos años a la noción de patria y de venezolanidad, aún más, estaría aceptando los elementos fundamentales de esta idea como la prospección temporal, la "evolución" y la justicia.

A pesar de ello, desde la dedicatoria misma surge una serie de elementos que remiten a los afueras del texto y lo cargan de un nuevo significado. Por una parte, esta dedicatoria, que va dirigida a los padres, hermanos y compañeros de espíritu de la autora, no está firmada con su nombre legal. La identidad jurídica de la autora –de la que hablaremos largamente más adelante– es suplantada, en principio, por un pseudónimo que en esta dedicación se reducirá a las iniciales «E. de M.». Este elemento, indudablemente sobrecodificado, se erigirá como la identidad que avale las filiaciones y alianzas referidas en el texto de la dedicatoria, además, la promesa de un devenir mejor. Despojada de sus referentes más inmediatos, la autora quedará diluida en la letra pura y desde ahí podrá suscribir la noción de porvenir.

Asimismo, el empleo del plural al momento de designar la obra –y hablar de "caminos" y no de "un camino"– anuncia lo que quizás será el hilo conductor de todas las historias: la diversificación de las identidades, de las subjetividades y del "yo", el cual se inicia con la dilución del significante en una construcción que carece de cualquier referente "E. de M.", y que será tematizado desde la construcción de la primera historia, además, divorciado por completo de las nociones fundamentales de futuro que se prometen dentro de la dedicatoria. En efecto, el cuento «Caminos» desde su primer párrafo da cuenta de ello:

> Una risueña inconsciencia era la línea acentuada de su psiquis. Envuelta en esa línea, tenía un soñar vago, una proyección de porvenir. Eran tres los caminos soñados: artista en Hollywood; un hombre rico –mas era latina y no desligaba el buen casamiento-amor–; y como si fuese un caucho de repuesto, de fallarle los otros,

> un puesto de importancia y buena paga. Si su soñar tonto la situaba en Yanquilandia lo presente la traía a Caracas, pues Celia Martínez trabajaba: mal pagada vendedora de un turco. Era una obrera con resabios de burguesa (5).

Resulta más que obvia la agresiva problematización que lleva a cabo la autora del estereotipo de la mujer venezolana y, aún más, de las ideas de futuro y utopía que refiere en la dedicatoria. La «proyección de porvenir» en este cuento equivale a una suerte de delirio, que si bien cumple con el perfil de la intelectual también lo hace con el de la mujer convencional dentro del imaginario forjado en los años 1936-1945, al tiempo que se contrasta con la realidad tangible que sufre el personaje. Se trata de un sujeto femenino con discurso, voz, rostro y deseos codificados que, a diferencia de la autora, tiene nombre y apellido. Una seña de identidad si se quiere convencional y que, por tanto, abre la puerta a la clasificación de "mujercita", "obrera", "alienada" o "burguesa".

Empero, la fabulación y el discurso de este sujeto se desvanecen frente a un exceso de realidad. En la construcción del cuento domina el presente, pues Celia Martínez es, sin derecho a reclamo, una mujer que ya ha entrado dentro del espacio público y se ha adscrito a la masa obrera. Así, su "yo" no se constituye en un problema para el imaginario. Sin embargo, la desestabilización de este ente concluido se inicia en el tono irreconciliable que le otorga la voz narrativa al porvenir delirante frente a la realidad.

Precisamente por ello, a pesar de tratarse de una subjetividad concluida, la producción de discursos de esta mujer desencadena una serie de sucesos que desembocan en su sacrificio[21] –como ocurrirá

21 Estamos empleando la palabra "sacrificar" en su sentido más antiguo: *sacer-facere* o "hacer sagrado", lo que en términos más contemporáneos equivaldría más o menos al verbo "exiliar". Como propone Giorgio Agamben, en *Homo Saccer* (1998). En la antigua Roma se empleaba esta expresión para referir a aquellos individuos que como castigo a sus crímenes habían perdido la condición de

con buena parte de los personajes femeninos diseñados por Elinor de Monteyro. Quizás el primer elemento de la anécdota, que resulte inquietante y conduzca a ello, sea la expresión política de este personaje. Celia Martínez, dado el carácter conclusivo de su subjetividad, es reconocida dentro del espacio público como un ente productor de discursos y su palabra es asumida como un valor de cambio:

> Un tanto en broma, otro tanto en pose jocosa, se encontró un día diciendo ironías a costa del régimen imperante (...) Y una semana más tarde, salía de Venezuela. Detrás dejaba a su tía –madre no la tuvo, sí madre que la crió–, quedaba en cama enferma del dolor, del disgusto, del miedo... Como otros hermanos en patria: el destierro ¡Una ironía! Ella, que llevaba risueña inconsciencia, una cara pícara color de aceituna y un fino aire de caraqueña (5-6).

Curiosamente, la voz narrativa reitera una y otra vez la inconsciencia del personaje en cuanto a sus límites subjetivos y el carácter casi involuntario de su perfil barbárico. Sin duda, el hecho de trabajar dentro del espacio público en una labor que –a diferencia de lo que ocurría con la docencia y la enfermería– resultaba imposible de adscribir dentro de la profesionalización de las funciones maternas, así como acceder a la educación superior y desde ahí emitir opiniones de carácter político, suponen la intrusión en un territorio que, indudablemente, el imaginario venezolano de los años treinta nunca admitiría como de Celia Martínez ni de ninguna otra subjetividad femenina.

hombres. Esta pena, además, traía consigo la degradación absoluta en términos judiciales, pues nadie sería castigado si asesinaba a un *homo sacer* (hombre sagrado) que vagara por los márgenes de la urbe. En el caso que nos ocupa, hablamos del deseo manifiesto de huir, expresado por la mayoría de las subalternidades que circulan en estas ficciones. Un deseo penado por el aparato discursivo de la reciente nación con la omisión, el silenciamiento y, finalmente, la expulsión del imaginario de aquellas subjetividades que lo expresaran.

El cuento, entonces, no solo habla de un régimen político anterior derrotado por ese nuevo proyecto de democratización, sino, además, formula que el hecho de usurpar el "poder del padre" al momento de ganarse la vida, estudiar y expresar ideas políticas –en cuya gestación no se ha tomado parte– será severamente castigado, aunque no haya conciencia al momento de cometer tales acciones. Aún más, el conocimiento o la conciencia adquirida posteriormente solo servirá para reconocer que los métodos y las propuestas del poder son inmodificables, sin importar que cambie el nombre de los poderosos:

> Por la 5ª Avenida pasaban damas elegantes, envueltas en buenas pieles: muralla al frío intenso. "¿Dónde está la justicia?", pensó. Las pupilas endurecidas de desesperación se clavaron en los zapatos roídos y en las manos agrietadas. "¿Quién es el autor de estas terribles injusticias?" Los unos con millones; los de abajo, hambrientos. Los de arriba, todo; los de abajo, nada (10).

En esta reflexión se encuentra implícito el gesto desestructurador que acompaña en el cuento cualquier promesa de porvenir. El contenido de la dedicatoria y del primer párrafo del cuento se ponen en tela de juicio, es más, los pensamientos del personaje se enmarcan fuera del territorio dominado por la dictadura. La conciencia de minoridad sobreviene al protagonista cuando circula por las calles de los Estados Unidos, donde –al menos en teoría– la democratización era un hecho considerado por muchos digno de emulación, incluso, hasta por algunos de los pensadores del antigomecismo venezolano.

Debido a ello, el exilio, la dureza de la vida y el proceso de exclusión progresivo, del que es víctima Celia Martínez, no podrían ser entendidos dentro de esta historia como un aval al proyecto demo-

cratizador de los años treinta y cuarenta –a diferencia de lo que ocurre en otros cuentos de autores como José Rafael Pocaterra, el mismo Miguel Otero Silva o, incluso, Uslar Pietri. Al contrario, la degeneración subjetiva del personaje femenino solo podrá ser leída como consecuencia de los métodos de legitimación del poder –inmodificables a corto plazo, dado que trascienden la geografía y la política nacional.

Tal y como ocurría en la prensa, dentro de esta historia, la mujer productora de sentidos, particularmente aquella que es reconocida como subjetividad dentro del campo intelectual, traversa una serie de dicotomías –civilización/barbarie, dentro/fuera, espacio privado/espacio público, racionalidad/animalidad– que habían sido reactivadas por el proyecto de democratización nacional, nacido tras la muerte de Gómez para instituir su legitimidad. No es de extrañar, entonces, que el imaginario naciente no tuviera un lugar prediseñado para ella.

De aquí que la construcción de este cuento y el reflejo de la degeneración subjetiva traigan consigo el control y la posterior modificación del deseo. La búsqueda de reconocimiento en cualquier molde subjetivo propuesto por la sociedad o, lo que es lo mismo, la elección de cualquier propuesta de porvenir, se muestra en la historia como una condena a la desaparición segura:

> Ayer, tres sueños de burguesa; hoy, tres realidades de proletaria. Una realidad que toca a rebato. La vida, con campanadas enloquecedoras, retumba en el presente (...) Los brazos se alargan en decaimiento. Abiertos tiene ahora los ojos, muy fijos... Y sobre la nitidez de la nieve ve delineados, en casi realidad, esos tres caminos de nuestra "civilización", tres caminos de un moderno "Infierno": Hambre. Limosna. Prostitución (11).

Por supuesto, este proceso de reubicación de los valores fundamentales del proyecto democratizador, como la modernidad y el progreso, a la par del deterioro y la exclusión vividos durante la dictadura, evidencian la superación de un dualismo sobre el que se sustentaban, para entonces, las obras canónicas herederas del regionalismo. Gesto que abre el espacio hacia la multiplicidad que caracteriza este libro de cuentos. Con este final –quizás el único conclusivo de todos estos relatos– la autora indica que un ejercicio de poder determinado, aunque se valga de cualquier etiqueta para legitimarse, llevará siempre consigo un proceso de marginación inevitable.

No puede ser casual, en tal caso, que a esta historia le siga el texto más abiertamente autoescritural del libro. El segundo cuento de la colección se llama «Nuestra Señora de la Sombra», bajo el título aparece un epígrafe explicativo que, tras una primera lectura, pudiera lucir con intenciones legitimantes: «Cuento leído por la escritora venezolana, señora Blanca Rosa López Contreras, en el acto celebrado en el Ateneo de Caracas en su honor» (13).

El epígrafe en cuestión deriva muchas posibilidades de lectura. Quizás lo primero que salta a la vista –por tratarse de un término que no ha sido empleado hasta entonces en el libro– es el uso de la palabra "señora" para referir tanto a Blanca Rosa López Contreras como a la "señora de la sombra", personaje protagónico que durante el transcurso del cuento se develará como la muerte. Ahora bien, por el tono del epígrafe se descubre la clara intención de la autora de dividir su posición autoral –identificada con el significante "Elinor de Monteyro" en un principio y reducido a "E. de M." en un segundo momento– y el significante elegido por la sociedad para designar su subjetividad jurídica "Blanca Rosa López Contreras".

Ciertamente, dentro de la literatura venezolana, durante los años 1936-1945 el uso de los seudónimos se hizo frecuente entre las es-

critoras. Basta con pensar en autoras tan conocidas como Lucila Palacios o en el emblemático caso de Dinorah Ramos[22] para recordarlo; con todo, el uso del seudónimo dentro de la escritura de Elinor de Monteyro pareciera gozar de un elemento adicional. En principio, elegir otra forma de llamarse suponía, de alguna manera, desconocer la filiación como un ancla identitaria pues, al cambiar su nombre, esta autora estaría dejando de ser "la hija de Eleazar López Contreras".

De hecho, si algo caracterizó la participación social de esta escritora fue su deseo manifiesto de desmarcarse de la identidad paterna, patriarcal y patrilineal, a partir de la cual se le quiso definir. Por eso mismo, en sus apariciones públicas –donde en más de una ocasión aclaró que se llamaba Blanca Rosa López Wolkmar y no Blanca Rosa López Contreras– no solo denigraba del gobierno de Juan Vicente Gómez, donde su padre había sido ministro de Guerra y Marina, sino que también se pronunciaba públicamente acerca de las inestabilidades del proceso de democratización liderado por Eleazar López Contreras en el año 1936, al tiempo que recalcó, tanto en sus escrituras de ficción como en sus participaciones como sujeto social, la exclusión que conllevaba ese proceso.

22 Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin en *El hilo de la voz* (2003) proponen: «Un caso digno de mención es Elba Arraiz: ganó con el libro de relatos *Seis mujeres en el balcón* (1943) firmado con el seudónimo de Dinorah Ramos (1920-?), y no se atrevió a reclamar su nombre para no develar su identidad (Rivas, 1992). Este velamiento de su nombre casi la saca de la historia de la literatura. Juan Liscano (1984, 94), al lamentar que varios autores de esta generación no hayan proseguido su escritura, pone en duda su existencia» (65). Evidentemente, en el caso particular de esta autora, el uso del seudónimo tenía una finalidad protectora, pues le permitiría construirse una subjetividad al margen del marcaje jurídico. Asimismo, en el caso de Lucila Palacios, según confiesa ella misma en *Espejo rodante*, tiene la función de rendir un homenaje a Gabriela Mistral, con lo cual, el uso del seudónimo podría entenderse en este período como una práctica múltiple, que renovaba constantemente su significado.

En otras palabras, el hecho de emplear un seudónimo para la publicación de *Caminos* y de (re)presentar –o traer nuevamente al presente– a Blanca Rosa López Contreras no como una identidad concluida, sino como un elemento puramente discursivo –que, dicho sea de paso, es producido y no encarnado por la autora–, revela el proceso autoescritural que se lleva a cabo en este libro. Hecho que, además, se ve reforzado cuando se sitúan en una misma categoría a la "señora" Blanca Rosa López Contreras con la "señora de la sombra", quien se inscribe en un espacio irracional, casi delirante, a lo largo de todo el cuento.

Igualmente, no deja de ser llamativo que –aun cuando se trata del segundo cuento del libro y no del último– el nombre de la autora, Elinor de Monteyro, se reitere al final de «Nuestra Señora de la Sombra». La referencia aparece tras el último párrafo del cuento, cuando la protagonista de la historia, Olga Ramos –posteriormente diagnosticada de desequilibrio mental y recluida–, ya ha reducido su nombre a las iniciales O.R. para firmar una carta, tal y como lo hizo la autora en la dedicatoria. Sin duda, el hecho de transcribir y, eventualmente, glosar la carta de la protagonista, para luego reiterar la identidad empleada como posición enunciativa dentro de este cuento, ubica al "yo" construido por la autora bajo ese umbral donde nuevamente estallan las dicotomías sobre las que se fundamentaban, en esos años, la representación mediática de la mujer.

Elinor de Monteyro será una "traductora" dentro de esta historia. Será capaz de extraer de un espacio de irracionalidad casi absoluto a Olga Ramos, inscribirla dentro de un discurso ceñido a las exigencias de la lógica patriarcal y darle luminosidad dentro del imaginario. Ciertamente, no se trata de un proceso de adscripción a ninguna categoría identitaria prediseñada. Olga Ramos continúa, además por elección, recluida en los márgenes de la ciudad. No obstante, por medio de este cuento, el poder enunciador se desplaza hacia el espacio de O.R. ficcionalizando una carta, es decir uno de los géneros, discursivos hasta entonces permitido para las subalternidades.

Elinor de Monteyro inscribe a este personaje femenino dentro del registro mayor de la narrativa de ficción.

Desde el comienzo mismo del cuento, la voz enunciadora sugiere la inestabilidad subjetiva del personaje y la posibilidad de desarticulación que lo acompañaba. Ante lo siniestro, Olga Ramos se desprende del "yo", para quien «ese goce de la vida era como un gesto de rebeldía ante oculta inconformidad, como olvido de una búsqueda inútil» (13). Uno de los elementos más interesantes de esta historia radica en que el sujeto nunca se enfrenta a lo real ni a ningún deseo no codificado. Su descomposición se inicia por el diálogo con un discurso concluido –una película titulada *Dolor de la muerte*–, lo que pone en evidencia el deseo de la autora de explorar el significado del ser en distintos espacios del saber.

No hay –al menos en esta historia– un reto a la representación, sino una apuesta por comprender qué ocurre con las pulsiones, con los seres que son codificados y decodificados dentro de cada discurso e, inclusive, qué ocurre con la individualidad en cada espacio del conocimiento. Justamente, Olga Ramos se relaciona con un discurso y se desarticula, en consecuencia es evaluada socialmente y, más adelante, revisada por la ciencia médica. Propiamente dicho, la parte rupturista de esta historia recide en otorgarle el poder de la escritura a ese personaje para que hable de sí, tal y como lo hacían las intelectuales venezolanas de los años 1936-1945.

Estructuralmente, la carta cumple con todos los requisitos autobiográficos instituidos desde el canon, pues se inicia con el lugar y la fecha de nacimiento, refiere las lecturas realizadas, habla de algunos elementos de identificación reconocidos como autoridad hasta que, finalmente, el personaje alcanza su realización. Además, conserva el tono profundamente iniciático y epopéyico que define las autobiografías tradicionales. A pesar de ello, la arbitrariedad que se le atribuye a estos sucesos, la conciencia política del personaje que le permite construir de manera discrecional tanto el discurso como sus referentes, aunado a que el producto final del texto no es

un sujeto, sino una alegoría de la enfermedad psiquiátrica, revelan el carácter deconstructor del cuento.

Todo ello permite que se contagie, nuevamente, la ficción con la teorización del lenguaje y de los otros fundamentos del imaginario:

> Lo que no podemos comprender lo rodeamos de tinieblas. Las religiones tienen misterios, lo ignoto del "Allá", sombras, y las almas son fantasmas. Por eso la ignorancia es penumbra. Los hombres, grandes en ignorancia, grandes en soberbia, crean el misterio. De ahí la imagen de la muerte: las cosas no son en sí, sino la idea de que nos hayamos fabricado de ellas. Liberé mi espíritu –un catorce de mayo– de una cadena vieja como los primeros hombres, cadena de sólidos aretes: los prejuicios. Negruzca como la ignorancia (15-16).

Esta afirmación, acompañada de comentarios como «La muerte no es la muerte, es 'mi' muerte» o «yo he destruido la muerte que nos fabricaron» (16), en diálogo con el juego de identidades que se construye en el marco de este cuento, ponen de manifiesto la relación entre enunciación y sujeto que subyace a esta autoescritura. La identidad no es inmodificable, ni siquiera es del todo una categoría. En este cuento se puede leer que existen espacios identitarios que cada individuo puede asumir o construir por medio del lenguaje.

A partir de este reconocimiento, se hace posible que la mujer "sacrificada" del primer cuento, si bien continúe huyendo, logre establecer un lazo afectivo que le permita apropiarse del discurso. Es cierto, O.R., como se explica al final del cuento, desaparece súbitamente; con todo, antes de hacerlo establece una serie de vínculos entre el "yo" que se acaba de construir y otra serie de elementos extratextuales que llaman a pensar en un punctum[23]:

23 En *La cámara lúcida* (1990), Roland Barthes aporta la noción de *punctum*, definida como una «herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo (…) *punctum* es también

> Llamadme loca. Todo ser superior que va por sobre nuestras cabezas lo es. Loco fue Galileo y Colón, Beethoven, Hamlet. Loco es Gandhi, y loco fue Lenin. Loca seré. Vosotros sí, vosotros que apretáis los ojos en ceguera furiosa, vosotros que teméis, que no entendéis. "Hágase la luz" y la luz fue hecha en mí. Quizá –en centurias por venir– se haga en vosotros, por obra y gracia de Nuestra Señora de la Sombra (17).

Este párrafo que funciona como el cierre de la carta, bien pudiera ser leído en un tono analítico y fundador. Es decir, bien podría entenderse el discurso del personaje, tanto más si se ubica el adjetivo "superior" en el centro del texto como conclusión de la creación del "yo" y como producto de la clasificación de su entorno entre locos y no locos. Sin embargo, la mezcla indiscriminada de categorías y la intervención de polaridades como vida/muerte, ficción/realidad o poder/subalternidad, por medio de la enumeración de los referentes, diluyen la lectura de este último pensamiento como esfuerzo normativo y logran plegar, una vez más, el cuento.

El tono casi delirante de la carta niega cualquier ejercicio de poder que pudiera ser atribuido a O.R., más aún si se tiene en cuenta que, tras la lectura de su carta, se intenta ubicar su ser dentro del saber médico, pues aparece la firma del personaje e, inmediatamente, la voz narrativa asegura que «Así quedó explicado lo que dieron en llamar su neurosis» (17); contrariamente, la desaparición posterior de O.R. le regresa su carácter inaprensible, con lo cual se abre otro de los elementos reiterativos del libro de cuentos: la relación del

pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)» (58-59). En el caso que nos ocupa, la carta ficcionalizada dentro de este cuento bien podría funcionar como ese elemento inquietante que remite a las afueras del texto. Definitivamente, la presencia de estas alianzas azarosas y hasta ocasionales, su referencia parcial y no analítica, la equiparación de personajes de ficción, líderes políticos avales de discursos totalizantes, científicos, músicos y aventureros, llevan de alguna forma a olvidar el discurso metafísico que, al menos en la dimensión anecdótica, subyace a esta escritura.

"yo" consigo mismo. Efectivamente, este elemento se constituirá como fundamental en la tercera historia.

Puesto en perspectiva, el cuento «Polvenil», el tercero que aparece en el libro, comienza a funcionar como una representación pesadillesca de este "saber de sí", marginal e incontrolable, que se introduce en la segunda historia. La muerte, despojada de toda la mistificación que recibe en «Nuestra Señora de la Sombra», es también un detonante dentro de esta historia, solo que ahora, el lugar de la traducción que ocupan sucesivamente la voz narrativa y la firma de la autora, en el cuento anterior, permanece vacante, con lo cual la autorreflexión continúa girando en torno a sí y, por eso mismo, permanece inaccesible.

La estética de lo grotesco, tan empleada en décadas anteriores, se deshace en el carácter cotidiano y hasta convencional que se le atribuye a la muerte en este cuento:

> Los gritos angustiosos se pierden en el fragor. El cuerpo del hombre cae, envuelto en nube polvorienta. Un tumulto se sigue. Al quitar los escombros, aparece con la cabeza destrozada. La mujer de Asunción está lejos y todo se calma de pronto ¿Qué más da uno de más o de menos que se vaya? Carne de trabajo hay en exceso.
>
> Se ha roto la monotonía del día (20).

Ciertamente, la indiferencia de la voz narrativa pareciera buscar un efecto paradójico que interpele al lector –al menos en una lectura superficial–; pero el carácter indigerible que se le atribuye al discurso de la subalternidad hace que este episodio y el despido del peón –que también precede al estribillo: «se ha roto la monotonía del día»– se conviertan en elementos inasociables y se diluyan dentro del cuento como parte de la atmósfera que define la imposibilidad de futuro. De hecho, si se tiene en cuenta el tono autorreflexivo que atraviesa todo el libro, bien se podrían asumir estos fragmen-

tos como asomos de la violencia que será recogida hacia el final del relato.

Igualmente, el personaje que ejerce el poder dentro de estas historias no solo renuncia a su nombre, sino también a su rostro. Es decir, el personaje, que debería estar encargado de perfilar un "ser" y un destino dentro de la historia, se ve desplazado por una presencia no subjetiva, en la que esa individualidad por designar –nómada, errante y, a pesar de responder al nombre de Félix, definitivamente en diálogo con los dos personajes femeninos anteriores– no es capaz de reconocer ningún punto de encuentro. Por ende, el futuro marcado por una grafía cuestionadora en el cuento determinará la suspensión y no la conclusión del discurso, pues se habla de "polvenil" y nunca de "porvenir".

"Saber de sí", dentro de este cuento, no se adscribe al espacio otro, como ocurría dentro de «Nuestra Señora de las Sombras», ni siquiera se hace posible tras la renuncia al conocimiento formal y a la racionalidad, sino que esta forma de conocimiento se presenta como un hecho tan abiertamente simulado que anuncia su propia imposibilidad de realización. El arraigo, artificioso y voluntario en este caso, será el punto de negación fundamental de la prospección del tiempo y, por tanto, del desarrollo de una subjetividad:

> —¿No piensas en hacerte un porvenir humilde?
> Félix no entendía bien:
> —¿Yo, señol?
>
> Ahora sí comprendía. Y se sonrió. Miró al interior de la pieza, el suelo de tierra, la pared de vigas, el techo de paja. A la luz enfermiza del quinqué, su mujer, cetrina y sucia, iba de esquina a esquina en continuo quehacer (…) Pensó en Pepe, en Asunción, en los capataces y en la farola de fuego; en el cantar del gallo, en la pica, en la piedra, en el chirrido de la maquinaria que le sonaba en la cabeza como si fuese de caracol.

> Por eso sonreía. Si hubiese tenido más malicia, hubiera sido una sonrisa de ironía. "¿Un polvenil?"..., dijo casi en voz alta, y no más (22).

Se hace evidente, entonces, en toda esta escritura, el deseo manifiesto de Elinor de Monteyro de posicionarse frente a la tradición regionalista. Por ello, a lo largo de estos tres cuentos, la subjetividad como construcción rígida se ha ido diluyendo, cada vez se percibe menos la intención de perfilar un "yo", pero sigue resultando obvio el gesto exploratorio. Dentro de esta tercera historia, de forma más violenta que en los anteriores, se explora la posibilidad de develar los elementos constitutivos del "yo" en los diferentes espacios y dominios discursivos. En otras palabras, hasta este tercer cuento, aún más si se lee cuidadosamente el final del mismo, Elinor de Monteyro pone de manifiesto la incapacidad de construir un "yo" visible en el campo cultural, desde la migración y la aceptación de cualquiera de las identidades perfiladas desde el poder, desde el confinamiento y, finalmente, desde la sujeción del cuerpo y los pensamientos.

Ni Celia Martínez, ni O.R. ni Félix son capaces de autodesignarse sin perder visibilidad en sus espacio de acción y, lo que es aún más grave, el tono barroco y autorreflexivo que acompaña estas escrituras develará, en el marco de una expresión cada vez más agresiva, la prohibición explícita de crear un "yo". En principio, existe un hilo conductor que atraviesa estas tres historias y permite comprender la dificultad de autoconstrucción dentro de determinados espacios: la vida biológica. La muerte, tematizada en los tres casos, primero como algo doloroso e inevitable, luego, como algo deseable y construido, pero estigmatizado por quienes no lo entienden, y, finalmente, como algo cotidiano que ha perdido entre sus atributos la alternativa de negar un futuro que ya no existe, supone uno de los elementos de presión que impiden la emergencia subjetiva de las subalternidades.

El miedo a la desaparición subordina cualquier deseo y cualquier posibilidad de desarrollar un discurso. Quizás, por eso mismo, los pocos espacios de autodesignación, sugeridos a los personajes marginales no identificados que circulan en estos textos, se fundan a partir de la devaluación de la vida biológica. Al igual que el resto de las anclas identitarias que se le ofrecen para sobrevivir a estos personajes, la "vida biológica" será leída, en los escenarios propuestos por Elinor de Monteyro, como una de esas tantas construcciones discursivas que están cargadas de gestos represivos y normatizadores.

Se reitera pues, en estos cuentos, una lectura ideológica de los códigos constitutivos de esa economía simbólica que –según se acusa a lo largo de *Caminos*– regía la estructura subjetiva en los años 1936-1945. La muerte, como se ha visto hasta ahora, constituye uno de esos valores de cambio que, una y otra vez, volverán en esta historia. Consecuentemente, esta construcción perderá su connotación mística y quedará reducida a una pura transacción que, como tal, podrá ser usada para atemorizar desde el poder o para generar una posibilidad de existencia en la subalternidad.

Por tanto, no es casual que en el cuarto cuento, titulado «Cobardía», la carga semántica que acompaña a la muerte, aunque se mantiene aparentemente ceñida a la visión occidental –pues el personaje que sobrevive a la muerte de su amiga siente compasión por su fallecimiento–, logra transformar algunas relaciones de dominación en relaciones afectivas. Con lo cual se pondrá de manifiesto la insuficiencia de cualquier patrimonio simbólico que pretendiera otorgarle un significado a la vida, pues el carácter de estos discursos se evidenciará como puramente convencional. Es de hacer notar que este personaje femenino, aunque se encuentre sometido a una violencia mucho más simbólica, será una de las pocas subjetividades femeninas que tendrá alguna visibilidad en el espacio público, de modo que al aceptar esas condiciones se mostrará mucho más coaccionada que los otros subalternos.

En principio, las dicotomías, contra las cuales se ha atentado a lo largo de toda la escritura del libro, reaparecen en este cuento. No se construye entonces una subjetividad femenina, sino dos subjetividades polarizadas, extremas e irreconciliables. Al igual que los personajes protagónicos de los otros cuentos, ambos personajes presentan una identidad bien definida. Dora Vázquez y Marta Rojas serán presentadas por la voz narrativa como:

> si iguales en edad, distintas en carácter.
>
> Los padres de Dora Vázquez se establecieron en la casita de Los Dos Caminos, destartalada y fea, a raíz de su nacimiento. Con la compra de un terreno, y construida la quinta –comprobante de su dinero y posición social–, los Rojas se mudaron a la acera de enfrente.
>
> Las niñas fueron obligadas compañeras de juego. En Marta Rojas se presentía ya la mujer espigada, vanidosa y linda: el adorno social. Encogida y timidona la otra, con marcada tendencia a la resignación: burro de carga aguantador y manso (23).

Resulta más que obvia esta polarización, muy antigua entre las representaciones de mujeres en los medios de comunicación social, que separa a la mujer virtuosa y fea de la mujer frívola y bella. Asimismo, las relaciones tan frecuentes dentro de la literatura canónica de los años treinta, que contraponían la ingenuidad, la pobreza y la bondad a la frivolidad femenina y a los vicios y la insalubridad que acarreaba, se describen de manera casi idéntica en este párrafo introductorio del cuento. Todo esto, aunado a los celos irracionales de los personajes femeninos, su desesperación por casarse y a su empeño por disputarse el amor de un hombre.

Sin embargo, la muerte, una vez más, aparece dentro de la historia y desarticula el proceso de construcción subjetiva que parecía tan cohesionado en este cuento. Contrariamente a lo que debía

ocurrir en el marco de la escritura folletinesca, el personaje que fallece dentro de «Cobardía» es Marta, la mujer hermosa y frívola, no la heroína sufriente encarnada en Dora. Aún más, la muerte de Marta nunca es leída como un castigo. Por el contrario, la voz narrativa asegura que «a los idos se les brinda piedad» y, no obstante su crueldad y el empeño en coquetearle al novio de su amiga, tras su muerte «desvanecióse el rencor, pero quedóle el recuerdo» (26).

Entonces, más allá de reproducir cualquier ejercicio de asociación, propio del melodrama, este cuento disocia las relaciones tradicionales que se producen bajo esta estética y propugna el nacimiento de otras que, evidentemente, contarán con una dosis de peligrosidad importante. Por una parte, se mantendrá la relación metonímica con el espacio, pues en esta historia la muerte no lleva al personaje a renunciar al amor para encontrarse frente a frente con el vacío, por ejemplo, ni a renunciar a la belleza física para asumir la finitud, sino, sencillamente, a cambiar un fetiche por otro. Dora, tras la muerte de su amiga comenzará a jugar con uno y otro rol, sin desconocerlos del todo. Todo ello, traerá como consecuencia que la identidad propuesta para el personaje central de este texto se muestre como arbitraria y discrecional, sin despegarse de manera conclusiva de las identidades preexistentes:

> El desconcierto es al espíritu, lo que la inconsciencia a la razón: desorientación, sorpresa, ignorancia. Después del desconcierto, vino la inquietud. Inquietud del interés del hombre, inquietud de sí misma. No se inquieta tanto al ser humano de las pasiones que despierta, como cuando esas pasiones corresponden a las suyas. Cree tener miedo a los otros, y es, en verdad, a sí mismo (27).

La muerte, la soledad y la tristeza no serán solo constructos adoptados por el personaje –de manera más o menos consciente, pero siempre escogida– para fundamentar su identidad, sino que, además, se erigirán como un discurso que progresivamente tomará de

nuevo carácter de saber. Se podría leer todo ello como una continuación del cambio de marco propuesto desde la primera narración del libro, pues en esta historia, cuando se entrelazan dos vidas, se polarizan, se enfrentan para, posteriormente, fusionarse tras la muerte de uno de los personajes. Entonces, la identidad como noción vuelve a modificarse y logra poner en perspectiva todas las identidades más o menos prefiguradas en las otras historias.

Al mismo tiempo, se deja clara la particularidad de las ficciones identitarias de cada personaje. En el momento mismo en que Dora asume la "vida", es decir, el esposo y el hijo de Marta, sin que ningún otro personaje se percate de ello, la naturalidad con que se lee esta sustitución dentro del espacio y, por último, el momento final del texto, cuando el esposo de Marta reconoce a su esposa muerta en la figura de la amiga, pone de manifiesto que ninguna identidad individual, en tanto construcción voluntaria del "yo", puede ser contemporánea de otra:

> esta vez fue la tentación de Dora Vázquez: la venganza. La venganza que se extendía más allá de la muerte. Suyo el amante. Suyo el hijo. Alma y carne: arcilla presta a ser moldeada por sus manos. Suyo nombre, hogar. Completa, mordaz venganza. Frenó la tentación… y triunfó.
>
> Maternalmente puso al "hijo" en la cuna. En mirada fuerte –fortaleza de lo inevitable– se bebió los rostros de sus dos amores. No rayaría en su memoria la sombra de "aquella", que parecía vivir por detrás de la muerte. Salió precipitadamente… salió de su espíritu (29).

La voz narrativa del texto aclara, finalmente, que la cobardía –palabra que le da título al cuento– impide la delimitación del "yo" y el desarrollo de la voluntad identitaria del personaje. Es decir, insinúa que la autodesignación es un proyecto arriesgado y que, si bien es

cierto, cualquier molde subjetivo resulta inestable, cuestionable y/o elegible, tomar la palabra y hacer de sí supone un posicionamiento político y ético ante otros moldes conductuales impuestos, al tiempo que conlleva la renuncia de ciertos sueños y posibilidades de desarrollo.

Será entonces determinante dentro de esta historia, no solo el conocimiento que tiene de sí el personaje de Dora, su capacidad y apuesta por reorganizar el pasado y elegir de él únicamente aquellos elementos que le permitan construir la identidad que desea, sino, además, la conciencia de que cualquier trasgresión al momento de definir su "yo" podría pagarse con el rechazo y la exclusión. Por ende, huye de sí y de su decisión cuando ve frente a frente al sujeto masculino. Personaje que no por casualidad se establece como productor, letrado y deseable.

Ello explica la función catalítica de este cuento dentro de *Caminos*. «Cobardía» es seguido en este libro por un conjunto de historias que bien podrían dividirse en dos grupos: aquellas en las que el sujeto femenino, marginal y subversivo es excluido de la sociedad y recluido en diferentes centros de salud, y aquellos cuentos en los que se perfilan nuevos dominios y espacios de poder –ciertamente, empleando técnicas muy diferentes a las tradicionales–, desde donde las individualidades marginales lograrían perfilar nuevas identidades para sí y nuevas organizaciones de mundo.

Estos personajes que estarán dentro y fuera del mapa nacional, dentro y fuera de sí y dentro y fuera de su discurso al mismo tiempo, reconstruirán el pasado desde perspectivas distintas e, inclusive, en ocasiones llegarán a sugerir espacios futuros diferentes. El perspectivismo, por medio del cual se construirán tanto el encierro como el poder, reconfigurará a lo largo de los relatos restantes ese tono ejemplificante, fálico y hasta didáctico que subyacía a ese deseo político de generar ciudadanos, propio de las narraciones canónicas venezolanas de los años treinta.

Ahora bien, es cierto que la escritura de Elinor de Monteyro no logra deshacerse del todo de la necesidad de perfilar un ciudadano; paradójicamente, su escritura dejará ver que no siempre el ejercicio de poder y la proyección del pensamiento y de las naciones deben depender de un sujeto concluido, coherente, racional y lógico. Quizás por esto, la reescritura del discurso del triunfo que acompañaba a las autobiografías tradicionales y que solía determinar las narraciones fundacionales[24], lucirá por completo inestable dentro de estas escrituras y hasta aquellos cuentos, donde se definen los nuevos ejercicios de poder, estarán atravesados por una fuerte inestabilidad que impedirá la adscripción absoluta de esta escritura en el canon, así como también la del sujeto –que subyace en ella– al proyecto de nación emergente.

Los tres cuentos de encierro, titulados «Símbolos rotos», «Hospital» y «La casa de salud», por ejemplo, ubican determinados elementos –entre los que se cuentan la feminidad, la enfermedad, la vejez, la improductividad o la disidencia ideológica– rechazados desde el proyecto democratizador por peligrosos y tendientes al caos, en el lugar de las anclas identitarias de los personajes protagónicos quienes, en su condición de excluidos, encarnan nuevas posibilidades de reconstruir el pasado, de cuestionar el tiempo como noción y de redibujar el espacio nacional.

24 Al respecto, resulta curioso el giro que toman ciertas vetas melodramáticas que se asoman a ratos en la escritura de esta Elinor de Monteyro. Doris Sommer (1994), en su libro *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, reflexiona en torno al canon literario decimonónico latinoamericano y, a propósito del mismo, sugiere que la tendencia a presentar personajes simbólicos de un género, una etnia o una condición económica particular facilitaba sustituir una relación tradicionalmente entendida como un nexo de poder o de dominio por una relación amorosa, con lo cual el establecimiento de cada país quedaría al margen de cualquier proyecto de enfrentamiento. Ahora bien, Elinor de Monteyro, con las historias de desamor que incluye en este libro, pareciera responder a esa tradición. Pues, en *Caminos* deja al descubierto que, incluso las relaciones amorosas tradicionales siempre esconden alguna necesidad de dominación. Con lo cual propone una forma de repensar los vínculos sociales y afectivos.

Aquí, precisamente, dentro de estas historias que parten desde el confinamiento, emerge de manera más definida el "yo" de la autora. En el diálogo que se establece entre estas tres historias se perfilan, al menos, cuatro nociones fundamentales de este proceso de autoescritura. La primera es la develación de la poca inocencia que subyace al discurso histórico, pues en la ordenación de los espacios y los saberes existe una intencionalidad que se exhibe desde el momento en que se silencian los espacios de reclusión; en segundo lugar, la construcción de una identidad narrativa, que renuncia a los referentes lingüísticos anteriores y genera su propio relato; la tercera está asociada a una nueva definición de los territorios, pues los proyectos nacionales constituyen proyectos estratégicos y económicos, además, tienen la capacidad de generar subjetividades; finalmente, la triangulación que se establece entre los tres cuentos infiere al mismo tiempo, un gesto insurgente que propone la existencia de un sujeto colectivo, aunque no masificado. La intervención de los grandes discursos –como el médico, el académico, el eclesiástico o el histórico– permite que dentro de estos cuentos se perfile un "yo" en el propio límite del discurso.

Quizás el primer elemento que permita leer estos tres cuentos como un tejido esté en la delimitación de los personajes protagónicos. La imagen del monstruo –entendido como un elemento irregular desde la perspectiva tímica, morfológica, ética y estética– emergerá en una y otra historia, sufriendo pequeñas modificaciones que no solo lo constituirán como una nueva unidad generadora de sentido, sino que, además, le conferirán la capacidad de desfigurar su entorno y el aparato represor que lo mantiene en el encierro.

Así pues, la construcción monstruosa se inicia en el «rostro ansioso –el pelo níveo, la cara acanalada» (31), que define al personaje de «Símbolos rotos», luego se reconfigura en «Teodosia Molina, la convaleciente del 29 [que] perdía el equilibrio de sus nervios» (53), protagonista de «La casa de salud», hasta autodesignarse y desarticular

su entorno, desde la figura de los «parias malditos que somos» (69), en el cuento «Hospital». Sin duda, este recorrido supone un desplazamiento de la voz narrativa, además de una reconsideración de las subjetividades confinadas a los diferentes espacios de exclusión.

Como muestra, en «Símbolos rotos», el personaje es "encerrado" por una decisión de sus familiares directos. Determinación que estará fundamentada en los conocimientos de la ciencia médica. A pesar de ello, desde el momento mismo en que se sugiere y se acata la hospitalización, la voz narrativa aclara que «la asistencia médica y los recursos clínicos» bien podrían constituir «sanos y lógicos pretextos» (31), es decir, desde el momento mismo en que se define tanto el espacio del encierro como el saber que lo legitima se introduce una voz cuestionadora que los desestabiliza.

Poco a poco, dentro de la historia, los elementos de identificación de la anciana: el nieto, la Merced y su cuarto, son ubicados al otro lado del muro que determina el encierro. Progresivamente, la protagonista va perdiendo la voz, la capacidad narrativa y cualquier posibilidad de expresión, su deseo de ver al nieto es reducido a una equivocación producto de la vejez, hasta que –finalmente– cede al imperativo del poder de desaparecer y acaba por suicidarse:

> Y cuando las campanas empezaron a cantar, lloró más fuerte debajo de las sábanas. Las apartó en repentino arranque. Arrimó la silla y se tiró sobre ella. Como pudo, penosamente, se fue arrastrando. Llegó a la mesa, y en energía extraña de rebeldía y desesperación, fue destrozando, uno a uno, los presentes pascuales (…) Al aclarar el día, la enfermerita la encontró tendida sobre el piso. Entre las manos lilas, yertas, los Símbolos Rotos… (34).

El suicidio del personaje principal bien podría ser leído como un acto de sumisión del monstruo hembra frente al poder; pese a ello, en esta historia se presentan tres elementos que abren una nueva posibilidad de existencia para esta individualidad, al tiempo que

remiten, de manera si se quiere abrupta, hacia las otras dos historias de encierro. El primer suceso está asociado a la aparición de otro personaje dentro del lugar de confinamiento. Se trata de un personaje femenino, definido como "feo" por la voz narrativa, pero que tiene la capacidad de entrar y salir del lugar de reclusión. Este personaje, denominado "la enfermerita", primero por la protagonista y más adelante por la voz narrativa, será el único que comprenderá el sufrimiento de la anciana –lo que lo ubicaría en un umbral entre la apertura del adentro y la contaminación del afuera–, además, le hace una promesa al personaje principal en un espacio temporal por venir. Es decir, le hace un ofrecimiento al/de futuro de/a la anciana, con lo cual le sugiere una posibilidad de proyección.

A esto se suma que la anciana logra dejar sin discurso al sujeto que la definía. Al momento de morir cualquier pretexto lógico se disuelve, pues se confirma que dentro de ese espacio de reclusión no se hallará salud ni algún otro elemento que permita el reconocimiento desde los espacios de poder. Al contrario, se hallará una identidad marcadamente otra, incomprensible e inaprensible desde los lugares de dominación. Todo ello se ve reforzado por la idea de la muerte como elemento de identificación que atraviesa los cuentos anteriores del libro, idea que permite leer el acto del suicidio más como una subyugación que como un gesto liberador.

Finalmente, al tono inquietante del suicidio se suma la capacidad de la anciana de llevarse consigo la vida de los símbolos. Construcciones culturales, sociales y hasta históricas –no solo de la identidad impuesta que la obliga a permanecer en el encierro, sino también de la identidad elegida de quienes se encargaron de perfilarla como sujeto– sugieren la fuga de esa elaboración monstruosa que se seguirá asomando en los otros cuentos de encierro en este libro. La muerte de los símbolos, a la par del suicidio de la anciana, dejará claro que son posibles las acciones determinantes, desde cualquier espacio de aislamiento.

A partir de aquí, el tono voluntario, paródico y hasta burlesco, que define el cuento “La casa de salud”, cobrará una nueva fuerza significante. El universo de confinamiento presentado dentro de esta historia ha perdido casi toda su fuerza punitiva, de hecho, se asegura que el personaje protagónico del cuento se ha encerrado por su propia voluntad. Asimismo, no hay “cura” para los otros personajes que conviven con Teodosia Molina, con lo cual, la condición monstruosa, que ha pasado de dolorosa a risible, constituye dentro de esta historia un lugar voluntario de identificación.

La forma de liberación del personaje central consiste precisamente en permanecer recluido y en facilitar la salida o el silenciamiento de todos aquellos personajes que puedan resultar molestos a sus deseos de incomunicación. Pero, curiosamente, en este cuento el sustrato utópico es menos violento que en «Símbolos rotos» pues, aquí, el silencio final de la otra historia se transforma en la producción de nuevos discursos, que develan su arbitrariedad, su intencionalidad y su capacidad de generar subjetividades.

El contacto de Teodosia Molina se sucede, principalmente con tres personajes: don Pancrasio, doña Petrica y una mujer que se autodefine como «una señorita de cuarenta y cinco años». Al igual que la protagonista, estas tres construcciones monstruosas son encerradas en contra de su voluntad, se comporta de una forma absolutamente impulsiva e irracional y pactan o han pactado con cualquier discurso rector que haya decretado su encierro. Por ello, no deja de ser curiosa la intencionalidad que atraviesa las acciones de Teodosia quien, desde una reescritura de esos discursos reorganiza el espacio donde decide habitar.

En principio, la molestia que suponen para Teodosia los ruidos que hacen sus vecinos –Don Pancrasio el de al lado y Doña Petrica la del frente– es resuelta con la construcción consciente del discurso amoroso:

> Disposición al “humour”, envuelto en un dejo de astucia, era el fondo característico de la señorita Teodosia Molina. Muy dedicada a recobrar la paz, imaginó un plan. Empezó a escribir dos misivas.
> «Don Pancransio –decía– ¿se deja usted, por motivo zonzo de salud, robar el amor? ¿O está dispuesto a todo? –29»
> Decía la otra:
> «Doña Petrica: el amor no pasa sino una vez en la vida (aunque Teodosia sabía que en la de la dama había pasado sus cinco bien contadas). No lo deje escapar; hágame saber si está dispuesta a todo».
> Con ligera variación fraseológica recibió las contestaciones:
> «Dispuestos a todo»
> Volvió ella a escribir:
> «Esta noche a las 9 y cuarto» (56).

El proceso de apropiación de este discurso permite que se trasluzca el anclaje inaugural contenido en el mismo. El amor, esa construcción occidental muchas veces empleada para la reducción y homogeneización del género femenino, funciona –por voluntad expresa del personaje de Teodosia– como un elemento de identificación, a partir del cual se estructurarán las acciones de los personajes. En un acto de obediencia supina, ese tejido autoritario es reducido. La diferencia substancial entre este cuento y otras escrituras fundacionales radica precisamente en que se muestra al lector cómo el Otro elige y estructura las diferentes construcciones lingüísticas en su propio beneficio.

La apropiación de la palabra del Otro, entonces, no supondrá dentro de esta historia una disposición ética esencial, sino una elección que, eventualmente, pudiera resultar útil y productiva. Realmente, este gesto se acentúa cuando el discurso que se reproduce se encuentra asociado más directamente al poder. Como se mencionó anteriormente, en este cuento la protagonista se encuentra con otro

personaje femenino que sufre por la impureza de su sangre, pues ha sido víctima de una transfusión. Sin consultárselo, los médicos emplearon sangre proveniente de un hombre y ella, quien se había mantenido virgen hasta los cuarenta y cinco años, vio manchada su dignidad por la presencia de esta impureza en su organismo. En ese momento, Teodosia –dada por Dios, como lo indica la etimología de su nombre– se apropia del discurso histórico dominante –pues reproduce las ideas fundamentales de las corrientes nacionalistas extremas que nacían para entonces en Europa– y reafirma la fidelidad de su interlocutora hacia el pacto con la palabra del Otro.

Evidentemente, Teodosia sabe que el diálogo no es posible, así pues, reproduce –en el tono más abiertamente paródico de todo el libro de cuentos– antiguos significados tomados del saber médico, de la religión y de las ciencias sociales, que le permitirán a la "señorita sufriente" reposar en su subjetividad tan bien delineada:

> Verá usted. El célebre doctor llegó a crear una composición química que actúa a manera de imán sobre la sangre. Hay, por cierto, un profesor alemán que ha perfeccionado este invento. Parece que ha encontrado también el principio de la pureza aria o nórdica, como la diferencia de la sangre azul a la no azul. Utilísimo invento para la locura alemana actual de la limpieza de sangre (…) En resumen, que su sangre masculina será extraída con el líquido que actúa a manera de imán, y estará usted libre de su atormentadora tragedia (61).

Resulta obvio que la apuesta por la palabra, dentro de este cuento, es mucho más abierta y hasta prometedora, a diferencia de aquella relación explosiva de la protagonista de «Símbolos rotos», capaz no solo de liberar su identidad, sino de desarticular cualquier discurso. Hay una voluntad de fundar; no obstante, hacia el final del relato se refuerza la idea de que Teodosia Molina, con su gesto apropiativo, si bien reduce la alteridad a la mismidad, lo hace para develar

la intencionalidad de la compartimentación social y negar los diferentes mecanismos de reclusión.

La paradoja mayor se constituye en que desde el espacio limitado y excluyente que encarna la casa de salud, un personaje femenino y monstruoso reduce los síntomas a simple discurso, con lo cual deja clara su capacidad subversiva, la inestabilidad de una serie de instituciones y el poder de la parodia. Todo ello acaba por estallar dentro del tercer cuento de este libro asociado a la reclusión. «Hospital», la única de las tres historias que llega a topicalizar la violencia física, se constituirá entonces como el intento más claro de reinscribir en el mapa los relatos de encierro provenientes del canon, pues en su interior se propone el contagio como única posibilidad de salvación.

Al leer el título de «Hospital», el texto pareciera anunciarse como una reflexión en torno al saber médico; sin embargo, al iniciar el cuento con un «Dios te salve, María», se evidencia que el centro del relato serán tanto la institución eclesiástica como el poder que la legitima. Igualmente, el hecho de que la letanía inicial refiera precisamente a la figura de la Virgen, aunado a la construcción que se hace de las religiosas en esta historia, anuncia que buena parte de los roles sociales y genéricos, establecidos por la Iglesia católica serán puestos en entredicho.

A diferencia de lo que ocurre en «Símbolos rotos» y «La casa de salud», en «Hospital» la historia se desarrolla en Madrid, ciudad donde los enfrentamientos ideológicos en busca del poder, anunciados y temidos por Elinor de Monteyro a lo largo de todo *Caminos*, ya se inscriben dentro del discurso público y mediático. De hecho, la enfermedad que ha sido recluida y excluida del espacio urbano comienza a tomar una fuerza que, pese a no ser entendida como amenazante por la voz narrativa, sí obliga a las subjetividades encargadas de la vigilancia a tomar medidas punitivas más evidentes.

En este cuento, los protagonistas –quienes se construyen bajo un dispositivo colectivo de enunciación como única posibilidad para

expresarse– también se apropian del discurso del poder. Pero en este caso no es posible su manejo como herramienta, porque no hay un proceso de adquisición. Es decir, en ningún momento se permite que los personajes reproduzcan como natural el discurso de la Iglesia, al contrario, la reiteración mecánica de las oraciones las vacía de sentido hasta que, poco a poco, las letanías se convierten en elementos corruptores de los lugares de heroísmo y villanía.

Los «enfermos graves», llamados así por las monjas que están a su cuidado, progresivamente renuncian a la reproducción mecánica del discurso del poder y hacen uso del lenguaje para establecer sus propias representaciones. Por ejemplo, cuando hablan de Cristo, de las religiosas y de la religión afirman:

> —El Cristo –decía, como en oración, el ex maestro–, el verdadero, está perdido. El sentido de su doctrina, oculto. Cristo se nos ha extraviado. De una bella figura han hecho una triste marioneta.
>
> —Madre Mariana –continuaba el soñador– es una de esas fuertes varonas de nuestros siglos de fama y fanatismo, que odiaron y torturaron en nombre de Dios. "Odiad el pecado, no el pecador", dice no sé quién. Yo olvidé el autor, ellos la máxima. La Madre Mariana nos odia por laicos (67-68).

Ciertamente, este texto comienza reafirmando el hecho de que existe la verdad como absoluto. Hay un Cristo de verdad, que además tiene la capacidad y quién sabe si la obligación de adoctrinar; incompatiblemente, dentro del mismo párrafo se señala que el lenguaje es una herramienta que permite la transformación de esas verdades. Por consiguiente, la doctrina pierde su carácter conclusivo y "Cristo" se reduce a un conjunto de ideas dignas de ser reproducidas, incluso por quien se autodefine como "laico".

Por otra parte, la identidad monstruosa, que autorizaba el encierro de los enfermos, se va desplazando progresivamente a medida

que los tuberculosos toman la palabra, hasta que su ética, su estética e, inclusive, su morfología adquiere la capacidad de desfigurar a quienes ocupan un espacio de poder. A los ojos del espectador que visita el hospital, la condición monstruosa se desplazará desde el aspecto estético y morfológico hacia el espacio tímico y ético. Las monjas serán los nuevos monstruos de esta historia y el discurso que asumían para evitar el contagio y, por extensión, el caos, quedará reducido a un simple valor de cambio, cuya circulación reforzará las estructuras de poder.

La relación capitalismo-represión, sugerida a lo largo de todas las historias de *Caminos*, tomará dentro de este relato aún más protagonismo, pues el encierro como forma de mantener el orden será asociado por las voces narrativas a la capacidad de sumisión frente a las exigencias de productividad e intercambio. Sin duda, la muerte, ese mecanismo de identificación que viene y va en este libro de cuentos, nuevamente tendrá tonos de liberación, pues no es posible reprimir un cuerpo muerto; sin embargo, la incapacidad de elegir, que no estaba presente en ninguno de los otros dos cuentos de encierro, reduce la muerte a una forma de resignación:

> Líneas marcadas, fuertes, piel rugosa de campesino castellano. Hasta entonces no ha hablado. Lo que se ha dicho antes, ya lo oyera mil veces. Mas ahora responde a esa insensatez:
>
> —"¡Por qué venías a este hospital!" Todos saben por qué. ¿Puede haber alguien que lo ignore? Porque nosotros, los parias de la tierra, campesinos y obreros, no tenemos derecho a escoger donde nos lleven a morir.
>
> Y no dice más, como si en esta frase todo estuviese dicho (68-69).

Evidentemente, este comentario entra en tensión directa con las posibilidades –presentadas en las otras dos historias– de desestabilizar

el poder desde el encierro. Acá la muerte no supone la destrucción de las herramientas de dominio, ni el asumir el discurso del poder permite la reconfiguración del espacio, sencillamente, la reproducción es mecánica o se llega a la desaparición absoluta del imaginario. Contrariamente, tras este diálogo, surge un guiño que señalará nuevamente una posibilidad de fuga para el "yo" de los oprimidos: el desbordamiento de los lugares de reclusión.

La presencia de un observador saludable, aseado y letrado, proveniente/producido de/en la ciudad, el traslado de la voz narrativa al colectivo marginado y su contemplación de lo real, sugieren el discurso como una vía de escape. Las palabras de los parias llegan a oídos de un personaje que saldrá del espacio de reclusión y, una vez contaminado, logrará desarticular aquellos discursos sobre los que se fundamentaba el encierro de lo monstruoso, acto que funciona como un elemento estructural de la modernidad.

Asimismo, la salida o, mejor dicho, la huida del personaje de ese espacio consigue dejarlo sin palabras y –al igual que ocurría con los enfermos que deseaban comer y eran obligados a repetir mecánicamente el rosario– este visitante pierde cualquier capacidad de reflexión y asume, irrevocablemente, el discurso de los parias:

> No supo si el tísico había muerto esa noche. A grandes pasos huía de aquel cuadro inquietante, cual los de Zurbarán. Pasos que eran, uno a uno, pilares de rebeldía que se le agigantaban. Repetían cada uno –organillo incansable– el mismo rintintín obsesionante: "Hay que acabar con esta infamia". "Hay que acabar con esta infamia". "Hay que acabar con esta infamia" (70).

Ciertamente, el contraste de las tres historias de reclusión advierte, por una parte, las posibilidades de enfrentar la construcción de una discursividad que autoriza el encierro como garante del orden; en segundo lugar, la permeabilidad del lenguaje como he-

rramienta de construcción; igualmente, plantea posibilidades de existencia en una identidad colectiva no homogeneizada; y, finalmente, niega el encierro físico como sinónimo de omisión dentro de la Historia. Aún más, al movilizar los lugares de enunciación dentro de estos tres cuentos, el "yo" problematizado comienza a definir sus espacios de participación.

Evidentemente, el libro proporciona una pista estructural que permite entenderlo así. Existen tres cuentos, titulados: «Un cuento», «La sesión» y «Pintao», que aparecen intercalados con las tres historias de encierro y emulan, tanto en estructura como en contenido, los relatos moralizantes de la tradición oral de la Edad Media. Dentro de los tres emergen, alternativamente, figuras femeninas más o menos estereotípicas, a partir de las cuales el "yo" autoral se deja entrever. Tal y como lo indica el orden establecido por los cuentos, esta aparición autoescritural solo es posible en la medida en que se cuestionan los mecanismos de punición ejecutados por el poder, es decir, la autoescritura se cuela entre las narraciones que ponen en entredicho el encierro, la exclusión del mapa nacional y la legitimidad de los discursos que los soportan.

Como ejemplo, la presencia del texto titulado «Un cuento» resulta por demás desconcertante pues, por una parte, el título remite al cuestionamiento genérico –es decir, si solo este texto recibe ese nombre, ¿dónde se inscriben el resto de las escrituras que componen el volumen?–, al tiempo que se desprende por completo del tono y el manejo del lenguaje que ha empleado la autora en los textos precedentes. En esta historia no solo se "aniñará" el discurso, sino que, además, el uso forzado de diminutivos –como se puede ver, está dedicado a «mi hermanita, la chiquitina» (37)–, de los espacios bucólicos y de los personajes ajenos al imaginario nacional, remiten de manera paródica y hasta burlesca a las lecturas ejemplarizantes recogidas por los hermanos Grimm, al perfil del personaje femenino

que ahí circulaba y a la intención didáctica que debía perseguir la literatura venezolana de los años 1936-1945, según las exigencias del canon.

Efectivamente, hasta la protagonista es presentada según las estrategias más tradicionales de narración –a diferencia de lo que ocurría con los otros cuentos–, al tiempo que se pretendían asociar las categorías obediencia, bondad y belleza para configurar su perfil. A pesar de ello, el hecho de "crecer" convierte a este personaje en un elemento indeseable, del cual hay que cuidarse y, lo que es aún peor, las condiciones que lo definían se transforman –de manera inevitable y hasta natural– en «belleza, dinero y poderío».

Resulta obvio que el espacio destinado a la criminalidad dentro del imaginario occidental de la Edad Media y, haciendo una extrapolación hasta arbitraria, dentro del proyecto de modernización venezolano delimitado en los años treinta, se inscribe sobre un nuevo cuerpo y sobre una nueva subjetividad pues, la sumisión y la belleza asociadas a la prospección temporal, en esta historia, pasan a ser sinónimo de maldad, concentración de poder y perdición. Aún más, se le asigna a este personaje el don de la vida eterna:

> Por eso vive. Vivirá siempre. Judío Errante, por aldeas y ciudades, por caminos y por campos, las montañas y los valles. Va de incógnito, mas reconocida siempre por la naturaleza. Las frutas se le pudren en las manos, el mar se espanta, el río tuerce su cauce... Y va a veces envuelta, niñita mía, en un manto de fino brocado hindú, jaspeado de pedrería oriental... (42).

Esta sentencia final nuevamente recoge todas las textualidades aludidas a lo largo del cuento. Este cierre presenta la estructura de una moraleja, hace referencias al futuro, recuerda que la historia va dirigida a una "niñita" y, lo más importante, asocia el lujo y el poder económico –que dentro de las historias medievales eran considera-

dos una recompensa proveniente del matrimonio y destinada a las mujeres obedientes– con la maldad y los abusos del poder. En otras palabras, en lugar de definir un espacio de identificación dentro de la única historia del libro dirigido explícitamente a "mujeres", la autora plantea los peligros de ciertos moldes identitarios.

Todo ello, aunado al tono fundacional del cuento, evidencia que la capacidad de escribir un "yo" desde un posicionamiento político descentrado, más o menos inestable y, eventualmente, plural, parte del reconocimiento del poder contenido en esas ficciones de identidad y del peligro real que acarrean las mismas. Una vez más, la identidad monstruosa emerge del discurso, nuevamente renuncia a su carácter estético y adquiere un tono meramente ético para, finalmente, abrir espacios donde se consoliden las renuncias del "yo". Renuncia a su conclusión, a su inestabilidad y al reconocimiento de sí mismo en los discursos fundadores de la feminidad. Por ello, no es de extrañar que otra serie de categorías, que atraviesan el interés normatizador de los cuentos con moraleja, sea puesta en entredicho dentro del cuento «La sesión».

Quizás la línea directa que asocie este relato con «Un cuento» esté precisamente en la teorización en torno a la memoria. El recuerdo, elemento que a la par de la ciencia histórica ha sido privilegiado dentro de las construcciones de nación, es cuestionado por la voz narrativa, al tiempo que se reevalúa la precisión de la prosa conceptual y la arbitrariedad dentro de la escritura de la historia. Probablemente, lo más llamativo de este cuento radique en que su protagonista es un personaje masculino, un hombre que entra en una extraña isla donde se ha decidido recodificar el pasado, es decir, la particularidad de esta historia bien podría estar en el hecho de desmarcar genéricamente el cuestionamiento identitario; no obstante, hacia el final de la historia, el protagonista acaba por reafirmar su verdad como absoluta, mientras que el personaje femenino vuelve sobre la posibilidad de subvertir la memoria.

Aún más, el texto parte de una visión paródica de lo que podría entenderse como una lección proveniente de un héroe letrado, fundador de la nación, quien «Relataba su historia con voz varonil y persuasiva» (43), de hecho, la narración se desarrolla en un "club de intelectuales", donde se diserta acerca de los nuevos descubrimientos científicos de la época y se coleccionan una serie de objetos asociados a la historia de la humanidad. Desde la misma descripción de los personajes y el espacio, queda claro que no se trata de una simple reproducción de esos estereotipos que articulaban la escritura canónica de los años treinta y cuarenta, sino de la caricaturización de los mismos.

Justamente, dentro de este cuento, la tendencia a reducir al ridículo todas las posibilidades de organización social puede ser considerada una constante. Como se ve, el punto de partida es la Academia. En una reunión de profesores, la prospección temporal, la idea de evolución y la capacidad de injerencia del discurso didáctico se diluyen en los límites del absurdo. Consecuentemente, el personaje femenino –quien, por cierto, no tiene nombre sino que es designada al mejor estilo kafkiano con la letra "x"– pasa a exponer su manera de comprender el pasado:

> Más potente que el aprecio, es su antítesis; vive una vida más intensa. Se levantan monumentos a héroes y seudohéroes, ¿por qué no a los traidores? Sería acusación más tangible y sanción más terrible. Dedicatoria a buenos recuerdos, ¿por qué no a los ingratos? Homenaje a la hipocresía, la crueldad, la maldad (49).

La reconstrucción de los pilares de la identidad es arbitraria y está íntimamente ligada al afecto, esto hace posible su modificación. Los artefactos de la memoria, en este caso constituidos por libros y otros recursos históricos, se transforman en bienes negociables dentro de la sociedad, por lo cual el protagonista se empeña en reiterar su veracidad. La presencia en la Academia –aunque se trate de

una Academia "rara"– de discursos otros, que se distancian de la estructura normativa pero, a la vez, parecieran aceptar ciertas normas mínimas –como las razones de heroificación, por ejemplo–, constituye una apuesta por la discontinuidad.

Al recuperar la pluralidad de la memoria y detenerse en aquellas experiencias que no admiten generalización, este personaje femenino despierta cierta risa y, a la vez, cierta inestabilidad en el hombre que la acompaña. La traducción de códigos se muestra como imposible, el protagonista no logra llevar al lenguaje de las instituciones el posicionamiento marginal tanto de la «señorita X» como del «profesor Ffanés», por lo tanto, se ve en la necesidad de reiterar –sin perder el tono humorístico que atraviesa todo el cuento– que lo que cuenta ocurrió:

> Poco después hubo un terrible movimiento sísmico en la isla –como sucede en los libros. Por eso parece esto fuera de la realidad. Pero es la realidad–. Ignoro si tuvieron tiempo los miembros del Club de salvar su colección. ¿Lanzaron al mar sus ideas encerradas en un barco, como nuevos Colón? Quizás –cerró el relato con un rictus zumbón– nos llegue a estos Continentes (51).

Sin duda, el tono humorístico se erige como una estrategia que abre la posibilidad de reflexionar, de manera mucho más directa, acerca de ciertas nociones asumidas como naturales por entonces. De entrada, en este párrafo final se deja claro que si llegara a existir alguna cosa denominada "verdad" esta no se encontraría en los libros. En este sentido, la idea de encapsular el saber y lanzarlo al mar reitera otra de las nociones que han emergido a lo largo del cuento de formas más o menos dramáticas más o menos humorísticas: el saber académico pretende ser objetivo y desinteresado, pero cualquier expresión del mismo contiene un proceso de reafirmación de los intereses del grupo y del momento al que se pertenece.

Subyace pues, al tono jocoso, el reconocimiento de una estructura que produce y legitima el conocimiento y que, por tanto, desacredita su universalidad. De aquí que la pasión por la verdad que caracteriza a la Academia y al acto mismo de escritura sea cuestionada por sí misma. Es decir, por medio de la narración de estas historias y de las identidades inscritas en su interior, la autora logra expresar que la verdad y el conocimiento no son más que productos lingüísticos y que como tales –al igual que ocurre con las afirmaciones de su "yo" dentro del libro de cuentos– solo gozan del poder que el individuo les quiera conferir.

Únicamente desde este desplazamiento es posible leer «Pintao», el cuento de cierre del libro, no como el ejercicio de poder que se puede deducir de la lectura llana de la anécdota, sino como una propuesta de autodefinición desde pilares poco convencionales: la inestabilidad temporal, el afecto y la alianza entre subalternidades. Quizás, el elemento más apegado a la tradición de los que constituyen esta historia esté en la imposibilidad que atribuye la autora a renunciar a las subjetivaciones generadas en las relaciones históricas de dominio.

La intersubjetividad, tal y como se ve en «Pintao», conlleva cierta jerarquización que, sin importar que pueda ser móvil o inestable, resulta también imposible de evitar. Los tres personajes que aparecen en el cuento: Luisa, Pintao y el señor, asumen posiciones de poder de manera alternativa y aunque hacia el final de la historia se sugiera un espacio de comunicación equitativo, en este cuento se deja entrever una propuesta de organización social que no contempla la desaparición de las estructuras de poder, sino su recodificación a partir de los afectos.

La historia bien pudiera entenderse como un proceso de reescritura de la escena de la doma constantemente aludida dentro de la narrativa regionalista. Se trata de un perro definido directamente como «un bruto» y «un salvaje», que está siendo azotado por su

dueño en medio de un ataque de rebeldía. Una mujer se acerca al animal y lo lleva consigo, lo acaricia, lo alimenta –es decir, cumple a cabalidad sus labores maternas– hasta que hace de él un compañero fiel, un perro completamente "civilizado".

Resulta obvio que, a diferencia de lo que ocurría con las primeras historias del libro, este cuento no propone formas de existencia ajenas al orden social y ético establecido, al contrario, «Pintao» sugiere solo pequeñas transformaciones que apuntan a la búsqueda de la armonía en medio del universo planteado. Sin embargo –y a pesar de que se trata de un cuento tan cercano, en la anécdota como en los personajes, a las representaciones mediáticas de la época–, existen una serie de guiños en este relato que no solo desestabilizan las imágenes que le dieron origen, sino que, además, permiten que se establezca un diálogo con esas otras historias incluidas en *Caminos*, donde la muerte, la soledad y la conciencia en el uso del lenguaje, permiten formas alternativas de existencia.

En principio, Luisa –un personaje tan cercano a las posibilidades de subjetivación que se le ofrecía a las mujeres en los años treinta y cuarenta en Venezuela– se define desde un estereotipo tomado directamente de las representaciones femeninas del siglo XIX:

> Luisa preguntó:
> —¿Cómo se llama?
> —Pintao.
> Compasiva, suavemente, la muchacha dijo al perro:
> —¡Pintao! –y avanzó un paso.
> El animal enseñaba, desconfiado aún, los dientes.
> —No se acerque –le gritó el hombre–, mire que la muerde.
> Ella, mujer al fin, y con maña femenil, le decía muy dulcemente:
> —Pintao, Pintao, ¡pobre Pintaíto!, ven, ven...
> Los ojazos húmedos del animal se volvieron hacia ella muy grandes,

> como si fuera un ser humano, sorprendido de aquella buena voz inesperada.
> —No se fíe –decía el dueño.
> —Déjeme usted, con el cariño se va lejos. Pintao, venga... (73-74).

Luisa, como corresponde a su condición de mujer venezolana, seduce, encanta, emplea diminutivos y se escandaliza frente a cualquier acción asociada al uso de la fuerza bruta, además, le inspira deseos de protección al hombre que por designio natural está encargado de la educación del salvaje. Contrariamente, el cuento presenta ya, en este pequeño diálogo inicial, una serie de variaciones que de alguna manera cuestionan los roles de género construidos en los medios de comunicación de la época.

Por ejemplo, a pesar de las advertencias de la figura masculina rectora, la mujer, desde su condición de minoridad, se acerca al otro dominado, lo hace sin miedo a ser dañada y cuestiona los métodos empleados desde el poder. En segundo lugar, ya desde el comienzo del cuento se sobrepone el afecto tanto a la razón como a la fuerza bruta. Finalmente, el reconocimiento de la autoridad no se da por medio de la proclama, sino a partir del vínculo afectivo elegido solo por los involucrados, aún más, la voz del amo es puesta en entredicho desde el comienzo.

De aquí que el contenido ideológico, que prefiguraba las subjetividades inscritas en los medios de comunicación venezolanos de los años treinta y cuarenta, pierda su fuerza legitimante dentro de este cuento, pues "la maña femenil" adquiere un poder superior a la capacidad transformadora de la educación, y a la fuerza física que caracterizaba al sujeto masculino venezolano. De hecho, más adelante se profiere que no es posible ningún proceso sociocivilizatorio sin satisfacer ciertas necesidades, cuya consideración no estaba incluida en el proyecto nacional:

> "Pintao" era un hambriento. Y por ser un hambriento, cometía "fechorías" y comía como bien podía. Y por ser un mal bicho, estaba condenado a morir bajo la acción de la estricnina.
>
> Mas, el animal ya no moría tal vez de una trágica muerte. La conquista de Luisa llegó al cenit: se lo llevó a casa.
>
> Ya "Pintao" tenía, con el derecho de todos, su parte igual de carne, de cariño, de sol. "Pintao" era ahora un buen perro, un excelente ciudadano canino (75).

Sin duda, este cuento supone una reafirmación de la existencia –en tanto construcciones discursivas, claro está–, de las subjetividades presentadas dentro de los medios de comunicación de la época, así como de muchos otros elementos constitutivos del proyecto nacional de modernización; sin embargo la exhibe, presenta también una serie de alternativas para la redefinición de estos tipos sociales, para la reformulación de sus intercambios y para el cuestionamiento de las jerarquías. Se trata pues de discursivizar la predefinición propuesta desde distintos mecanismos del poder para cada individualidad y desplazar la atención hacia esa plataforma constantemente mutable, donde se posiciona la otredad.

Por consiguiente, no es extraño leer en este cuento que si bien la condición de ciudadanía sigue siendo un estadio deseable para el ser humano, la misma no es producto de la educación ni de la organización de un sujeto letrado, sino de algo tan intangible como la intervención afectiva de un personaje femenino estereotipado –que no se adscribe del todo a la condición de sujeto ni a la de objeto– y de algo tan mundano como la distribución equitativa del alimento. De entrada, la propuesta se encuentra emparentada con el socialismo utópico; aun así, la concepción de la racionalidad separa las dos visiones de manera terminante.

Uno de los gestos más interesantes dentro del cuento y que, precisamente, retorna a su autorreflexividad aparece en el párrafo final. Ahí, Luisa intenta discurrir frente al antiguo dueño de Pintao acerca de las condiciones en las que vive el perro ahora, sobre lo favorable que puede resultar la abolición de los abusos de poder y la distribución igualitaria de los bienes de consumo, justo entonces el señor decide partir y el personaje femenino se queda hablando solo:

> —No, no era una fiera; no señor. –Y con sorda indignación–: Su voracidad, su desesperación se reducía a eso: morirse de hambre. Decían que mataba, cuando era a él a quien estaban matando. ¡Pobre animal! ¡Fiel compañero, como el hombre! (...)
> —... si se brinda justicia, si se le dan sus derechos... ¿No se ha fijado usted? –dijo pensativamente; pero el hombre ya no oía–, ¿que hay hombres, muchos hombres en el caso de mi "Pintao"? (76-77).

En este cierre se suceden varios desplazamientos que atentan contra el aparente tono utópico, lo cual define la representación, expuesta en este cuento, del proyecto democratizador. Por una parte, la voz narrativa señala otras formas de conocimiento dentro de ciertas subjetividades que han sido producidas por el mismo proyecto de país; sin embargo, no son precisamente las subjetividades que lo rigen o las que lo han diseñado, por el contrario, se trata de entes que circulan a lo largo y ancho del mapa nacional sin ninguna posibilidad de expresión.

En segundo lugar, no hay posibilidad de diálogo ni, por tanto, de transformación entre las diferentes tipologías que componen el proyecto, con lo cual se niegan los a priori del diseño nacional pues, las amenazas o los lugares de peligro no son definidos como tales en este cuento, sino que sencillamente han sido construidos así por quienes han tenido la facultad de hacerlo. En consecuencia, se pro-

pone una búsqueda que trascienda las teorías esbozadas en el interior de estos relatos, se hace un uso político de las herramientas y las categorías de análisis propuestas dentro de la doctrina capitalista, se toman algunos elementos del socialismo utópico y, desde ahí, se abren los espacios para la emergencia de nuevas referencias teóricas que permitan desestabilizar el proyecto de nación.

Asimismo, el uso de los planteamientos fundamentales del socialismo utópico, como sustrato de comunicación dentro de estas obras, permite que se establezca una relación de homología entre el narrador/ el observador/ el intelectual y todas las individualidades no codificadas que refiere, aunque en este caso la misma (homología) esté basada en la equivalencia y no en la identificación automática. Es decir, se asume esa propuesta de orden dentro de la obra como un mecanismo para recordar la búsqueda utópica, indispensable en la creación de una identidad, pero al mismo tiempo se afirma que no hay un gesto de homogeneización capaz de generar armonía.

Todo ello acaba por estallar la posibilidad de construir un “yo” a partir de las tipologías predefinidas dentro del imaginario nacional y de darle luminosidad a otras individualidades que también deseaban autodefinirse. Es decir, llama a volver sobre las formas Otras de identificación sobre el manejo voluntario del lenguaje, el decir de sí desde la invención de un nombre, al tiempo que deja entrever la existencia de una autor(idad) dentro del discurso. Se asoma entonces una subjetividad en los márgenes de estas historias, un “yo” que logra estallar el lenguaje, hasta el punto de reducir su poder a una simple herramienta que permite la existencia.

El acto de autodesignación, entonces, radicará en el movimiento constante de esta identidad del centro a la periferia y viceversa en la relación estrecha entre identidad y palabra y en la posibilidad de replantear ese intercambio constantemente. No hay, pues, en este esfuerzo de autoescritura, ninguna voluntad de establecer formas ni

de dominar, sino sencillamente un esfuerzo por producir símbolos que faciliten la interacción, pongan en movimiento la emocionalidad y abran la posibilidad de reconocer(se) en el Otro. El descubrimiento de que no es la naturaleza sino el discurso y el pensamiento lo que sirve como soporte del "yo", abre sin duda una nueva posibilidad de autoescritura para estas individualidades errantes, entre las que se reconoce ese constructo parlante llamado por sí mismo "Elinor de Monteyro"

Dejar de ser: *La leyenda del estanque* de Narcisa Bruzual

—¿Quieres morirte, Gundita?
—¡Sí! ¡Debe ser tan buena la muerte! Es el único paso que podemos dar con firmeza y una vez dado, todos tienen que aceptarlo.
—¿Qué estás diciendo niña?
—¡Lo que has oído tía Eugenia! ¡No te alarmes! ¡Cuando todos los caminos se nos cierran y sólo vemos oscuridad, debemos recurrir a la que todo lo acaba, a la que nos hará eternamente felices! ¡Dejar de ser! ¡Qué gran cosa debe ser dejar de ser!

Narcisa Bruzual. *La leyenda del estanque*

I. «Yo me parezco a los animales»: representación mediática de la mujer venezolana (1945-1948)

El año 1945, desde el mismo fallecimiento de Juan Vicente Gómez, fue escenario de algunas conquistas legales lideradas por grupos de activistas femeninos venezolanos, cuyos reclamos eran: la equidad legal y la plenitud del ejercicio de los derechos políticos por parte de la mujer. En su artículo «¿Movimiento de mujeres o mujeres en movimiento? El caso Venezuela» (2002), Gioconda Espina y Kathy Rakowski aseguran que:

> Mujeres profesionales y de las clases privilegiadas participaron en la formulación de las constituciones y reformas legislativas de

> finales de los años treinta y cuarenta. Ellas fueron congresistas, periodistas, maestras y familiares de hombres congresistas. Durante el trienio democrático 1945-48, hubo 16 diputadas (Petzoldt y Bevilacqua, 1979), más que en cualquier otro período posterior. El «feminismo» de entonces buscaba mejorar las condiciones de la doble jornada de las mujeres. Esas mujeres, algunas organizadas desde los años treinta, «obtuvieron el derecho al voto y a la protesta, así como la posibilidad de actuar públicamente con eficacia: crear un frente organizado alrededor de una agenda de intereses prácticos comunes a todas las agrupaciones» (31).

Ese movimiento político, que buscaba reivindicaciones de género desde mediados de la década de los treinta, para el año 1945 consolidaba su posibilidad de integración al espacio público y de transformación social. Si bien es cierto que aún faltan algunos años para lograr la participación de las mujeres en las elecciones presidenciales y que aún en muchas representaciones mediáticas –como se verá de aquí en adelante– se trata de reinscribir a las mujeres en el espacio doméstico, este grupo de intelectuales y escritoras se reconocen como sujetos éticos y políticos, con lo cual su capacidad de transformación del entorno se hace indetenible.

Un documento ilustrador de estas modificaciones de la percepción y representación del sujeto femenino, durante la primera mitad de la década de los cuarenta, es el debate parlamentario que se desarrolló, entre 1943 y 1945, en torno a la solicitud del derecho al sufragio elevada por un grupo de mujeres venezolanas. Entre ellas se encontraba, junto a las intelectuales Ada Pérez Guevara y Lucila Palacios, la escritora Elinor de Monteyro, quien para la firma del documento renunció a su seudónimo y apareció con su nombre oficial: Blanca Rosa López. La carta redactada por estas activistas se discutió en la Cámara de Diputados el día 8 de mayo de 1943. En el documento se asume como irrefutable que la función principal de las mujeres en el espacio público sería «cooperar al lado del hom-

bre», sin embargo, en su proceso argumentativo se apela a la conciencia progresista de la que se vanagloriaban muchos de los diputados de la Cámara, al punto de llegar a afirmar:

> Tal negativa [del ejercicio del derecho al sufragio], al coartar su responsabilidad ciudadana, repercute de manera directa en la vida nacional, pues al impedirle el ejercicio del más trascendental de los derechos políticos, la inhibe también para el desempeño de ciertos cargos en los cuales podría actuar útilmente, como lo hace desde tiempo atrás en otros países.
>
> 4º- Por otra parte, cuarenta y tres naciones del mundo civilizado, entre las que figuran Repúblicas del Continente Americano, tales como Ecuador, Estados Unidos, Brasil, México, Uruguay y Perú, reconocen a la mujer el derecho al sufragio, demostrando ésta, durante el tiempo en que lo ha estado ejerciendo, la utilidad de su completa incorporación a la vida nacional (en *El debate parlamentario*, 1987, t. 35, 302).

Es decir, más que como una necesidad particular del grupo solicitante, el voto femenino era presentado en esta comunicación como un símbolo de progreso nacional, que resultaría muy útil, además, para el reconocimiento internacional de la modernización venezolana. Por ello la expresión pública del deseo de ocupar cargos de poder no es del todo despreciada por los receptores, quienes, aunque desde un primer momento aclaran que no creen en la igualdad de los sexos, consideran la participación política de la mujer una medida necesaria.

En este debate llama particularmente la atención la prédica de tres parlamentarios. Sus discursos bien podrían ilustrar los puntos de llegada de algunas de las representaciones mediáticas de las mujeres que se produjeron un poco antes y durante el llamado "trienio adeco". Se trata de los diputados Manuel Vicente Tinoco, Andrés

Eloy Blanco y del senador Jóvito Villalba. Estas tres posturas parecieran coincidir en la aprobación del voto femenino, pero en sus respectivos desarrollos apelan a diferentes imágenes, mitos y representaciones mediáticas de las mujeres, muy en boga para los años cuarenta. En la sesión del 12 de mayo de 1943, el senador Villalba afirmaba:

> lo primero que quiero decir esta tarde, al expresar mi simpatía y mi respaldo a la petición formulada ante el Senado de la República por un grupo de honorables damas, es que yo tengo a mi honra no ser feminista.
>
> Considero equivocado en el plano teórico, y condenado al fracaso en la práctica, ese movimiento que empieza por establecer la tesis de una oposición irreductible entre los dos sexos; de una oposición dentro de la organización actual de la sociedad, para concluir luego en que hombre y mujer son iguales (…) no es la mujer el igual del hombre, porque tanto el hombre como la mujer tienen funciones fundamentales y distintas que llenar dentro de la vida social (ibídem, 305).

En este mismo orden de ideas, y tomando en cuenta que pudiera parecer contradictorio, más adelante añade:

> si el trabajo por el mejoramiento jurídico y social de la mujer, lo hago dentro del concepto de que ese trabajo, lejos de desnaturalizar las funciones propias de la mujer en el hogar, en la sociedad, en la República, más bien tiende a elevarlas y a hacerlas más provechosas; porque el hogar, la sociedad y la patria estarán tanto más seguros cuanto más socorridos se encuentren, por la mano de la justicia social, las mujeres, los niños, el pueblo trabajador (…) quiero esta tarde consignar mi voto de apoyo a la solicitud de las mujeres sólo en fuerza de ellos (306).

Sin duda, subyacen en los comentarios de Villalba al menos dos de los estereotipos de género que ya, desde el año 1936, gozaban de cierta visibilidad en Venezuela. Por una parte, el senador intenta reforzar el carácter natural e inquebrantable de las funciones sociales indicadas para cada género. Reforzamiento que, por cierto, se fundamentaba en una de las tantas tautologías que caracterizaron el debate: «los hombres y las mujeres son diferentes porque hacen cosas diferentes y hacen cosas diferentes, porque son diferentes». En segundo lugar, Villalba traza una línea divisoria clara entre el grupo de parlamentarios que él integra –sujetos céntricos, letrados, mestizos, heterosexuales y burgueses– y el de las minorías masificadas y homogeneizadas donde se inscriben las mujeres, los niños y los pobres.

Es decir, así como el discurso que él presenta públicamente cede a la solicitud de participación ciudadana expuesta por las firmantes de la carta, en su papel de senador igualmente señala que esa aceptación no implica la admisión de la salida de la mujer al espacio público ni la adquisición de lugares de pronunciamiento por parte de ellas. En consecuencia, se posiciona en contra de cualquier alteración posible de la distribución lógica, normal y tradicional de las tareas sociales. La maternidad seguiría siendo la función principal de las mujeres y su identidad debería estructurarse a partir de sus labores familiares, con lo cual el derecho al voto solo supondría un cambio nominal, incapaz de afectar en lo más mínimo la representación de los sujetos femeninos en las manifestaciones discursivas de entonces.

Ahora bien, leyendo este debate desde su desenlace se podría pensar que el esfuerzo por reconstruir y reiterar el carácter natural de las diferencias de género podría ser el último gesto de defensa de una visión casi extinta del sujeto femenino. Pareciera la defensa desesperada de una imagen que perdía cada vez más espacio en el discurso político nacional; sin embargo, en la recepción inmediata

la lectura fue otra. Hacia el final de la intervención del senador, el *Diario de Debates* reseña que los participantes en la discusión lo aplaudieron, gesto con el cual dejaron claro que esa caracterización del sujeto femenino no era del todo residual dentro del imaginario venezolano. Muy por el contrario, la mujer –votante o no– se constituía como una imagen con posibilidades certeras de anclarse en muchos discursos reduccionistas.

Este pasaje se relaciona frontalmente con el discurso pronunciado por Andrés Eloy Blanco en febrero de 1936, pues ambas expresiones rescatan una urgencia: definir públicamente los sujetos femeninos posibles dentro del proyecto de país naciente, así como los límites de su desarrollo social. No se trataba únicamente de reconocer la posibilidad de existencia de mujeres a la par de Juan Bimba, sino de entender que Juan Bimba necesitaba mujeres que le facilitaran su crecimiento y su "evolución" hacia el lugar de los sujetos letrados que ellos ocupaban, hacía falta recordar el valor instrumental y relacional de las mujeres para que la nación se consolidara.

Desde esta perspectiva, resulta cuando menos sorprendente el vuelco que sufrió la postura política de Andrés Eloy Blanco frente a la participación de las mujeres en tan solo una década. En la sesión del Congreso, celebrada el 17 de mayo de 1943 afirmó:

> La lucha contra la emancipación de la mujer fundándose en caracteres somáticos, en mesuras de circunstancias cerebrales, en peso de las vísceras, etc., debía traer después la psicología diferencial de los sexos, esto es, el fundamento, la piedra angular de las doctrinas nazi-fascistas. Es esa misma filosofía alemana la que inspiró la doctrina de la selección de los seres (...) de los hombres superiores (345).

Luego, a pesar de haber dejado clara la peligrosidad que conlleva la naturalización de las diferencias sociales, añade:

> Se dice que la función exclusiva o fundamental de la mujer es la maternidad. Yo estoy perfectamente de acuerdo con esto, pero no basta tener un hijo y criarlo, no basta tampoco cuidarlo ¿Qué va a hacer una pobre mujer con cuidar un hijo y levantarlo y cuando el niño empieza ya a asomar azules en el bozo, llega un hombre y se lo lleva? ¿Qué va a hacer una mujer con hacer un hombrecito, si detrás del hombrecito va a venir la mano de un hombre a arrebatárselo? ¿Por qué no le dejamos a la mujer no sólo el derecho de tener el hijo, de cuidarlo, de levantarlo, sino también el de defenderlo en la mesa en que se debaten los negocios públicos? ¿No habría menos revoluciones, no habría menos guerra, no habría menos desmoronamiento del material humano venezolano, si la mujer venezolana hubiera podido defender a su hijo de las guerras injustas que ha padecido esta tierra? (346).

Estas tensiones –entre el discurso de Andrés Eloy Blanco y el del senador Jóvito Villalba, aparte de las que se leen al interior de esta última intervención– están, sin duda, llenas de significados. Por un lado, resulta obvio que para Blanco –en el año 1943 y a diferencia de lo que afirmara en el año 1936– las mujeres tienen el derecho y la capacidad plena de participar en la toma de decisiones del país. Es decir, el diputado reconoce la facultad de discernimiento y de argumentación en las posibles electoras, cualidades que Villalba parecía pasar por alto. Entonces, ¿cómo se explica que Blanco también se encargue de reiterar que la función primordial de la mujer no es la producción de discursos o bienes de consumo, sino la reproducción de la especie? ¿Por qué afirma que esta condición debería regir cualquier pensamiento organizado posible? Esta reflexión simple es solo una muestra de las contradicciones presentadas

por las tendencias más progresistas del país en torno a la figura de la ciudadana. Por el bien de la nación este constructo debía existir, pues ello sería una muestra de desarrollo, pero su función social debía limitarse a las extensiones públicas que se pudieran hacer de las labores maternas.

Indefectiblemente, esto le da cierta inestabilidad a la perspectiva de aparente cuestionamiento que Andrés Eloy Blanco presentaba frente a la posición naturalista de Villalba, pues si bien establece dentro de su discurso que usar las condiciones naturales del ser humano para determinar su función social es el comienzo de una práctica tan deplorable como el nazismo, en la misma disertación se asegura que la presencia del útero dentro de un cuerpo humano va a ser el factor que rija la conducta, los pensamientos y las decisiones que tome el mismo.

No hay que mirar con demasiada suspicacia para notar que en esta alocución se trasluce un breve desplazamiento cuya pretensión es rescatar la figura de la mujer-objeto. La sobrevaloración de la fisonomía constituye la mejor forma de diferenciar, separar e inclusive, en ocasiones, confrontar a la mujer con el sujeto masculino rector del pensamiento; no obstante –y más allá de que se asome en estas reflexiones de Andrés Eloy Blanco la remota posibilidad de que esa mente, determinada por una condición biológica, tome una decisión acertada–, la única alternativa imaginaria que consigue el sujeto enunciador para rehuir de la objetivación es volver sobre el estereotipo de la mujer animalizada.

De hecho, aunque para ese momento Manuel Vicente Tinoco y Andrés Eloy Blanco presentaban posiciones políticas encontradas, esta referencia a la capacidad reproductora de la mujer, como función determinante de toda su condición reflexiva, pareciera subyacer en el discurso de ambos parlamentarios. Solo que para uno de los diputados la disminución de la racionalidad a favor del afecto es positiva y para el otro es altamente peligrosa. El punto de partida

de la intervención de Tinoco, en esa sesión del Congreso, bien podría ser tomado de un texto de psicología infantil, pues comienza por proponer que las mujeres merecen honestidad por parte de los hombres y que, más que eso, ellas la demandan:

> yo pienso que ante un problema que interesa de modo tan vital a la mujer venezolana, ella es la primera que debe exonerarnos de una insincera cortesía. La mujer venezolana aspira en lo profundo de su ser que se le diga la verdad. La mujer, por naturaleza, es enemiga del engaño. Cada uno de nosotros debe recordar con profundo desasosiego, algún episodio de su vida, cuando una mujer, una esposa o una novia, nos pedía que le dijésemos la verdad, y toda la verdad, por amarga que ella fuera. Yo creo, pues, que este es nuestro deber: hablar con entera y absoluta sinceridad (372).

Si se quisieran rastrear los estereotipos de género, al igual que en las intervenciones anteriores, este párrafo resultaría muy elocuente. En principio, el diputado Tinoco expone que las intervenciones de Andrés Eloy Blanco, Jóvito Villalba y José Antonio Marturet, quienes con unos u otros argumentos apoyaban la aprobación del voto femenino, son solo consecuencia de la cortesía que genera la presencia de «damas de la sociedad», pero que ellas ya cuentan con la madurez suficiente como para escuchar su dura verdad. Del mismo modo, al referirse a la «mujer venezolana», refrendando uno de los más viejos estereotipos de género, el diputado las define desde sus relaciones. Las mujeres no son sus iguales, sino que se desempeñan alternativamente como novia o esposa del dueño de la verdad. Por esto no es del todo extraordinario que más adelante añada:

> Por ningún respecto quiero que se me confunda con un enemigo a muerte del voto femenino. Yo he hablado muy claro y en mi exposición he dicho que yo le daría mi apoyo siempre que se cumplieran,

> naturalmente, ciertas condiciones. Las condiciones que impondrá únicamente una evolución social, una evolución política y una evolución económica que conduzca a la mujer venezolana, entre otras cosas, a lo mismo que hizo esa mujer conmigo en la estación de Londres: llevarme la maleta. La diferencia está, Diputado Blanco, en que nuestra mujer venezolana todavía no está en condiciones de llevar la maleta (ídem).

La mirada positivista de la organización social que rige todo el discurso de Manuel Vicente Tinoco acaba por rechazar la posibilidad inmediata del sufragio de la mujer, no obstante, a pesar de la ironía que ello pueda suponer, es la que da alguna esperanza al nacimiento del sujeto femenino. Ciertamente, el diputado sugiere que la mujer no tiene aptitudes para votar; sin embargo, aclara que ella no «está en capacidad» de ejercer el sufragio ahora, pero si es «civilizada» y «educada» podrá hacerlo en el futuro. Con lo cual reconoce que la inferioridad natural de las mujeres existe, pero también propone que la misma es superable por medio de la educación.

Sin duda, la reunión de estas tres perspectivas plantea un panorama interesante sobre la imagen de la mujer en el campo intelectual venezolano para mediados de los cuarenta, pues delata el tránsito que estaba llevando a cabo esta subjetividad y la dificultad que le suponía desligarse de ejercicios de reducción recurrentes en décadas anteriores, como la animalización, la reiteración mecánica de la inconsciencia femenina o la visión positivista que calificaba a las mujeres como seres poco evolucionados; igualmente, todas estas caracterizaciones se pliegan sobre sí mismas y permiten que se empiece a considerar la posibilidad de integrar a los sujetos femeninos –aunque sigan siendo solo madres irracionales, emocionales y afectivas– a la vida política del país porque, a fin de cuentas, nadie determina que el afecto no pueda conceder buenas soluciones.

Precisamente estas pequeñas contradicciones, que fueron poco a poco tornándose en fisuras, contribuyeron a derribar en forma casi

irremediable algunas barreras políticas que impedían el acceso de las mujeres a la condición de ciudadanía. En el año 1945 ya el desplazamiento de la mujer al espacio público parecía indetenible, al punto de que Carmen Clemente Travieso, analizando la situación en perspectiva histórica dentro de su libro *Las mujeres en el pasado y en el presente* (1977), afirma que:

> En 1945 las mujeres obtienen su primera conquista con el goce de sus derechos políticos restringidos, especialmente el derecho a elegir y a ser elegida en los Concejos Municipales. También se ampliaron las aspiraciones y se dispone a la lucha con mayor entusiasmo y seguridad. Formó parte en las universidades en el Servicio Social, en los partidos políticos, en las fábricas, en los hospitales, en los periódicos, donde quiera que veía un sitio desde donde ella podía colaborar a la marcha ascendente del país y de su propia cultura (118).

Indudablemente, la evaluación que hace esta articulista del golpe de Estado ocurrido en el año 1945, y de las reformas políticas que trajo consigo, devela claramente que la posición de las mujeres dentro del imaginario nacional había sufrido grandes desplazamientos en la última década. Evidentemente, ya había un sujeto femenino que circulaba libremente por el espacio público y era reconocido como productor de sentidos y bienes de consumo. Enmarcado en dicho contexto, este breve período de la historia de Venezuela requirió un mayor despliegue de mecanismos de control, desde el Estado, sobre las prácticas discursivas y las subjetividades resultantes de las mismas, manifestadas en los medios de comunicación.

Al respecto, vale la pena recordar que hasta el inicio del llamado trienio adeco (1945-1948) no había existido hasta entonces en Venezuela un régimen que se autodenominara democrático, por tanto la figura sobre la que se fundamentaba el gobierno –que además había tomado el poder por la fuerza– era sumamente inestable,

despertaba sospechas en la población y era de fácil cuestionamiento por parte de los sectores más conservadores. No obstante existir cierta apertura dentro de los medios para el pronunciamiento y la representación femenina no animalizada, el marcaje territorial de la condición de ciudadanía en ese momento se había convertido en un proceso mucho más exhaustivo y, en ocasiones, punitivo.

Aún más, el estereotipo de la mujer-objeto no había desaparecido del todo del imaginario nacional antes del triunfo de la llamada Revolución de Octubre, solo basta con recordar el carácter de símbolo femenino, es decir, de figura modélica, que se le había atribuido a Yolanda Leal en 1944, quien fue electa la reina del béisbol en Venezuela. Podría decirse que fue ese uno de los antecedentes más claros de la introducción masiva e incontrolable de los certámenes de belleza que aún perduran en el imaginario nacional. Leal, en su condición de objeto decorativo, había sido remarcada no solo dentro de los medios de comunicación, sino además en la prosa conceptual y en los versos de muchos de los intelectuales orgánicos de la democratización.

Respecto a este proceso de selección de la reina del béisbol, cabe recordar que para el año 1944, en Venezuela, nunca se habían celebrado elecciones directas. Curiosamente, la primera vez que se llevan a cabo no tienen la función de elegir al nuevo presidente, sino a una "mujer bonita". Yolanda Leal, en tanto representante de las clases populares, había desarrollado una campaña a lo largo y ancho del país para obtener el voto de los venezolanos; asimismo, Oly Clemente, la candidata de la alta sociedad, se había dedicado a seducir al sector de la población con el que compartía sus intereses socioeconómicos. Una vez celebrada la "elección directa", Leal fue felicitada por su campaña, mientras que la candidata Clemente reconoció su derrota.

Más allá de lo anecdótico, no deja de ser interesante que una de las escasas vías legítimas de acceso a la participación ciudadana, propuesta para las mujeres en ese entonces, fuera su exhibición

como cuerpo deseable, aunada al carácter alegórico de "pobreza" o "riqueza nacional" que le había sido atribuido. Es decir, no deja de resultar un gesto sumamente locuaz para pensar la figura de la mujer intelectual, dentro del campo cultural venezolano de los años cuarenta, que en las primeras elecciones nacionales de voto directo y secreto las mujeres tomaran parte en calidad de objetos decorativos dignos de ser evaluados y no en condición de ciudadanas.

Ahora bien, a pesar de lo descrito, esta puerta de ingreso permitió algunos movimientos imaginarios. En el momento mismo en que una mujer bella puede tomar parte de las decisiones ciudadanas, se admite que la belleza no niega del todo la subjetividad femenina y su adscripción al espacio público. Realmente, tanto en la publicidad como en algunas de las representaciones de la alta cultura, que mostraban los rostros de Clemente y Leal, se asumía que la mujer hermosa también podía ser productiva. Basta con leer a Miguel Otero Silva cuando le decía a Yolanda Leal:

> Fuiste línea disparada
> hacia tu pueblo, de frente,
> y en ti tu pueblo valiente
> logró su mejor jugada.
> Así quedaste engarzada
> en manos de Venezuela,
> manojito de canela.
> Reina la más majestuosa
> por morena y por hermosa
> y por maestra de escuela (1944, 96-97).

La reducción de la individualidad femenina a la sonrisa y al cuerpo está más que manifiesta dentro de estos versos, al igual que el carácter alegórico y, por tanto, ajeno a toda subjetividad que se le quiso imponer a la mujer; sin embargo, el recuerdo de que se trata de una «maestra de escuela» niega el hecho de que las venezolanas

sean una construcción concluida. La imagen de la maestra en los años cuarenta supuso el ingreso, paulatino pero cierto, de las mujeres al espacio público y aunque, sin duda, el magisterio fuera leído, al igual que la enfermería o la pediatría, como una extensión de la labor materna, llevaba consigo cierta posibilidad de profesionalización y de individuación para la mujer.

Ser maestra y, más que nada, ser una "buena maestra" pasaba por acatar las normas de conducta de género establecidas desde el poder durante varias décadas. Es decir, pasaba por ser soltera –lo que por entonces equivalía a ser célibe–, mostrarse obediente ante los mandatos de Dios y de los hombres, salvaguardar el orden de la nación por medio de la formación de nuevos ciudadanos y trabajar en función de los deseos y proyectos de nación diseñados por los varones. No por casualidad las figuras modélicas que se perfilaron en este campo, durante los años cuarenta, presentaban un aspecto físico y conductual muy cercano a los estereotipos femeninos de los años veinte.

Un ejemplo claro aparece en el diario *El Universal* el 9 de enero de 1947. Ahí se puede leer un texto firmado por el corresponsal especial, que lleva por título «Ocumare del Tuy habrá de rendir justo homenaje a una eficiente educadora». El texto va acompañado de la fotografía de una mujer vistiendo un traje muy conservador, con una expresión absolutamente seria y el cabello recogido en un moño. El pie de foto identifica el rostro como el de la «Señorita María de J. Cano». Resulta particularmente ilustrativo que, si bien el texto anuncia que hablará sobre la labor profesional de esta mujer, en el pie de foto no se indique su profesión, sino su estado civil.

De igual forma, en el cuerpo del texto se expone, claramente, que se trata de una persona «graduada de Maestra en la Escuela Normal de Mujeres de Caracas (…) y que desde 1909, o sea por más de 25 años, [había] trabajado ininterrumpidamente en la instrucción», asimismo, no dejan de resaltar –una vez más– su soltería,

«su vida irreprochable» y su gran capacidad en la formación de niñas. En otras palabras, aunque dentro del discurso se reconoce la capacidad productiva de este sujeto y su participación innegable en el espacio público, también se inscribe a esta subjetividad dentro de una tipología social muy bien definida, controlada y asociada al estereotipo de la madre asexuada y carente de deseo.

Pocos meses después, en el número de la revista *Élite* publicado el 24 de mayo de 1947, en la columna «Ojos de mujer» –destinada a la representación de la perspectiva de las mujeres intelectuales acerca de diversos temas de actualidad–, en un texto sumamente ambiguo, se hablaba de la preparación de las bibliotecarias venezolanas. Ahí se refería la presencia de un grupo de «muchachas cursillistas» que toman apuntes con «manos ágiles», se representa a una docente muy cercana a la imagen del varón intelectual, pues se dice:

> Adivinamos en Blanca Álvarez a la profesora, amiga y compañera, por ello le preguntamos su opinión acerca del resultado del curso y de su actual desenvolvimiento; en realidad, nos contesta, estoy muy contenta de participar en él y de transmitir mis experiencias a mis compañeras venezolanas (…) Blanca es una mujer preocupada por su propia superación, estudió en las Universidades de Michigan y North Carolina donde se tituló Master en Bibliotecomanía (*sic*), aspira llenar su función al servicio de las bibliotecas del país hasta verlas organizadas como de otros países.

Estos comentarios breves dejan clara la dificultad que aún suponía comprender a la intelectual dentro del imaginario nacional de los cuarenta. Todo esto, pese a la humanización evidente de la mujer y el contraste con el discurso regente de la publicidad en la década anterior. Dentro de este contexto Blanca Álvarez encarna a un individuo avalado por la academia estadounidense, una institución casi sagrada para el imaginario venezolano de la época, lo cual lleva

a que la nota editorializada le ceda el apelativo de "compañera". En gran medida, le resulta imposible al medio de comunicación concebirla del todo como una ciudadana productora de un bien determinado y, por eso, se ve en la necesidad de recalcar el carácter servicial de su desempeño.

Precisamente en medio de estas representaciones con intención performativa o modalizante, que además proponían estrategias para leer a la mujer intelectual sin que esta encarnara un peligro, comúnmente se colaban algunos comentarios en cuyo contenido se traslucía la presencia de novelas, cuentos, obras de teatro y expresiones plásticas creadas por mujeres mucho antes de que los medios de comunicación social asumieran la capacidad productiva del sujeto femenino. O, lo que es lo mismo, en medio de este intento de escribir y reescribir a la mujer ciudadana, se dejaban ver algunos elementos emergentes que hacía notar una larga tradición de mujeres intelectuales en el país. No obstante, el discurso se llenaba de elementos residuales que tendían a la reducción del sujeto femenino a una función biológica o a un objeto decorativo.

Por ejemplo, en el número de la revista *Élite*, aparecido el 2 de agosto de 1947, Leonor Lenis publica una nota sobre la Biblioteca Femenina Venezolana. En la misma comienza afirmando:

> Enmarcando una trayectoria de auténtica labor cultural, la Biblioteca Femenina Venezolana ha venido cumpliendo un hermoso cometido entre las mujeres de esta tierra. Saliéndose por su proyección valiosa, del montón exhibicionista que por lo común suelen convertirse en Asociaciones y Grupos, ha demostrado y con pruebas irrefutables que el propósito de los miembros de dicha Biblioteca es la (*sic*) de facilitar a la mujer venezolana una oportunidad para que se asome al ventanal de la literatura y dé a conocer sus obras, sus pensamientos e inquietudes que en muchas ocasiones se han quedado cubiertas de polvos tristes ante la imposibilidad de publicarlos.

Asimismo, concluye afirmando:

> Queremos solo anotar a las mujeres que integran la Asociación Cultural Interamericana que estudien los medios para hacer llegar hasta las manos de todas las mujeres de Venezuela las obras que han publicado, que no sea solo un grupo el que conozca las obras premiadas en los Concursos, sino cada mujer en cualquier rincón del país, para que así se estimule y envíe sus trabajos desempolvándolos y dándolos a conocer.

Ya desde el comienzo mismo de la reseña se anuncia la existencia de una tradición de escritoras venezolanas, como también se formula la idea de que si no circulan más textos escritos por mujeres, dentro del campo cultural venezolano, no es porque no se hayan escrito, sino porque el aparato editorial margina estas creaciones. La aseveración resulta osada porque desdice cierto discurso canonizado en torno a la historia de la literatura venezolana, además deja en evidencia que las relaciones mujer-naturaleza y hombre-cultura no son más que convenciones sociales. Desde esta perspectiva, la mujer intelectual con obras, pensamientos e inquietudes individuales, siempre ha estado, no es producto de la democratización ni del proyecto de país. Solo que este discurso, que lleva décadas existiendo, ha permanecido dentro del espacio privado o ha sido publicado pero no difundido.

También resulta curioso el intento franco de Leonor Lenis por separar la figura de la mujer intelectual de la frivolidad y la inocencia que se le quisieron atribuir por años. La autora reconoce abiertamente que hay asociaciones que solo buscan exhibir una imagen o una figura, sin embargo aclara que, en principio, no todas las agrupaciones son iguales y, por tanto, las mujeres que las integran tampoco lo son. Es decir, al tiempo que la columnista atribuye un aire racional y comedido a la figura de Irma de Sola y de las otras mujeres que componen la Biblioteca Femenina Venezolana, introduce

la heterogeneidad como una categoría inexcusable para comprender a las ciudadanas venezolanas.

Esta idea, además, se confirmó en muchos otros espacios. El número 1.130 de la revista *Élite*, publicado en mayo de 1947, estuvo dedicado a las «Muchachas de uniforme». En la portada se veían una serie de rostros sonrientes, con las cejas y el maquillaje completamente igualados. Pero, aunque los rostros recordaban a las mujeres objeto de la década de los treinta, dentro de la publicación podían verse enfermeras, deportistas, obreras y, por supuesto, maestras que parecían perfectamente integradas al espacio público.

No sería la única vez que este y otros medios de comunicación nacional presentaran como una realidad cotidiana del país a las mujeres que se desarrollaban exitosamente en el campo laboral y, una vez ahí, demandaban, diseñaban y construían a sus pares masculinos; no obstante, vale acotar que aun en los casos donde se hablaba de tareas poco tradicionales para las mujeres, como la práctica del béisbol, se remarcaba siempre que la participación femenina estaba sujeta bien a la imposibilidad del hombre de desempeñar la tarea en cuestión o bien a su ausencia, pues solo por medio de labores asistenciales, que de alguna manera parecieran asociadas a las tareas maternas, las mujeres podrían ingresar al mercado de trabajo sin suponer amenaza alguna.

> Al revisar las listas de nombres de los jugadores, algunos aficionados se quejan de que si no son muy jóvenes, son demasiado viejos!
>
> Pero no se preocupen. Si quieren béisbol lo tendrán –pueden confiar en las damas–. Como se apoderaron de las fábricas de producción durante la guerra, también lo han hecho con el diamante ¡Y les va bien! El "All-American Girls' Soft-Ball League" (…) puede ser que sea el principio de una invasión completa del diamante.

Este texto, que en apariencia reseña una apertura del imaginario venezolano hacia nuevas subjetividades femeninas, como la deportista profesional, lleva por título «Ninfas del diamante». Es decir, reconoce la capacidad de la mujer para ejecutar una actividad profesional de manera sistematizada y, además, para lucrar con ella, pero al mismo tiempo se recuerda que las hembras, por definición, son seres incorpóreos, objetos de lujuria. Esta ambigüedad, frente a una tipología social naciente, se acentúa aún más al revisar las fotografías que acompañan el comentario.

En una de las gráficas aparece una jugadora recibiendo una lección de «El maestro, veterano pitcher de grandes ligas», como se puede notar, reconociendo la superioridad de los hombres en su espacio laboral. Ello podría no tener mayor importancia dado que las mujeres, ciertamente, comenzaron a practicar *softball* mucho tiempo después que los hombres, aun así esta imagen va acompañada de la representación de una enfermera atendiendo la lesión de una de las jugadoras; la deportista es tildada de "muchacha", en contraposición a los jugadores de sexo masculino llamados en el mismo texto "hombres"; también aparece la imagen de una deportista profesional empolvándose el rostro entre una entrada y otra; para, finalmente, complementar el reportaje gráfico con la imagen de una sesión de belleza, cuyo pie de foto reza:

> Las muchachas de la All-American Softball League tienen que ser tan presentables como cualquier grupo de coristas. Por eso el arte de maquillaje es parte de su entrenamiento. Eva Wethman le está enseñando a Mary Nesbit de las Racine Belles como aplicar el rouge, mientras Margaret Berger mira.

Si bien es cierto que las deportistas, a diferencia de las intelectuales, hubieran podido justificar su incursión dentro del espacio público con la necesidad de verse más hermosas para los hombres,

en este caso particular no se salvan del discurso regulador. Pues es evidente que, para finales de la década de los cuarenta, la profesionalización de ciertas prácticas culturales se estaba masificando por parte de la mujer. Circunstancia que, obviamente, fue considerada riesgosa para el equilibrio nacional y, por tanto, demandaba algún control. Aquí la representación mediática se vale, nuevamente, de la lectura del trabajo de la mujer desde sus roles más tradicionales y esboza que "las muchachas" entran al campo de juego, principalmente, para hacerlo un poco más hermoso con su presencia.

No es el único ejemplo de este fenómeno que se puede encontrar. El 10 de mayo de 1947, en la misma revista *Élite*, se refiere el triunfo en un campeonato de tenis –uno de los deportes tradicionalmente más abiertos hacia la participación de mujeres– de una joven venezolana. No luce como un gesto inocente que la foto, donde se muestra de cuerpo entero a la atleta, vaya acompañada de un pie en el que se lee «Linda y Bella… Derrochando gracias juvenil y belleza Andreína Pietri también juega con maestría al tennis». Es decir, no parece ser casual que, así como en este medio se catalogan de "ninfas" ciertas deportistas profesionales, la noticia de un campeonato deportivo, por el solo hecho de ser protagonizado por mujeres, centre su atención en el aspecto físico de la ganadora y agregue que esta mujer "además" de ser bonita hace bien su trabajo.

Algo no muy diferente ocurre con aquellas venezolanas egresadas de las universidades nacionales. Por ejemplo, las abogadas, enfermeras o médicas eran constantemente leídas desde las actividades para entonces naturalizadas como femeninas. Todas, al hacer su trabajo, de alguna manera estaban actuando como esposas, como madres o como hijas de sus clientes o pacientes. Ahora bien, esto denota, además, que hasta en las publicaciones más conservadoras era dificultoso negar la existencia de este tipo social en Venezuela. De hecho, muchas de las menciones en medios impresos que contenían referencias a las mujeres profesionales, insinuaban el aval de los colegas masculinos en el desempeño laboral de las mismas.

El viernes 10 de enero de 1947, el diario *El Universal* presenta una nota sobre una conferencia sanitaria panamericana a celebrarse en la ciudad de Caracas. Ahí se presentan las opiniones de dos mujeres, ahora sí referidas con su título académico: la Dra. Adolfina García Ocampo y la Dra. Ana Hernández Navarro. Llama la atención que una vez avanzado el texto se aclare que Adolfina es conocida también como "la nena" y la Dra. Hernández comience a ser llamada "Anita". Pero, a pesar de este esfuerzo por infantilizarlas, ambas mujeres continuaron siendo entrevistadas en condición de profesionales. Ciertamente, en todo momento se plantea que son "especialistas en materno-infantil", es decir, mujeres al cuidado de los niños; pero ellas enuncian sus preocupaciones acerca de enfermedades como el paludismo o la tuberculosis, evalúan problemas de índole nacional e internacional y aparecen como sujetos legitimados para proponer decisiones.

Igualmente, no era extraño encontrar en los diarios de gran circulación de la época, algunas referencias hacia la inconformidad del género femenino frente a esa situación. Una reflexión moralizante a este respecto aparece en el número del diario *El Universal*, del sábado 11 de enero de 1947. Ahí se refiere la evolución que ha sufrido, desde su establecimiento, la Bolsa Nacional de Trabajo. Este organismo, creado en mayo de 1946, pretendía encontrar o, inclusive, ayudar a generar puestos de trabajo que acabaran con el problema del desempleo. Para el momento en que el texto es publicado, la Bolsa Nacional de Trabajo había tramitado más de mil setecientas solicitudes; pese a ello, en esta noticia había cierto tono de lamento, asociado a su escaso funcionamiento:

> Procediendo activamente, se enviaron mil cien aspirantes y de éstos solamente se colocaron doscientos ochenta y cuatro.
>
> El promedio mensual no es muy halagador que se diga. Pero si se examina de cerca la cuestión resulta que de las numerosas peticiones

> recibidas, sesenta y tres fueron de servicio doméstico, es decir, más de un cincuenta y seis por ciento del total y que de ellos se remitieron doscientos ochenta y cuatro aspirantes, se encontrará la explicación. Por otra parte, de ese grupo de solicitantes, solo están trabajando ochenta y tres y ello tiene su origen en que la inmensa mayoría de las peticionarias siente verdadero desdén por los servicios domésticos.
>
> En cambio de otro grupo de solicitantes comprendidos en profesiones diversas y que ascendió a cuatrocientos ochenta y nueve, se remitieron ochocientos cincuenta y dos, con un resultado positivo de doscientos cuarenta y cinco trabajadores conectados.

No hay que leer de manera demasiado acuciosa el comentario para notar el tono de reproche dirigido a las mujeres que no han aceptado la opción de trabajo doméstico. Aún más, en este texto se apunta que la Bolsa Nacional de Trabajo ha desempeñado sus funciones de manera satisfactoria, pero también ha obtenido malos resultados como consecuencia directa del "desdén" de las "peticionarias". Evidentemente la elección de estos términos, la flexión femenina del sustantivo y la manera como se evalúa su elección, traslucen que el trabajo doméstico debía ser exclusivamente femenino, que las mujeres "desdeñosas" permanecerían desempleadas de por vida y, lo que resulta todavía más interesante, que la categoría de "sujeto femenino" continuaba siendo incompatible con la de "profesiones diversas".

Después de todo, el reclamo también expone que las mujeres preferían otros espacios de desempeño laboral porque, progresivamente, los mismos habían comenzado a circular. Incluso dentro de los mismos diarios, donde se reclama en diferentes formatos la negativa de la mujer a dedicarse al cuidado del hogar, aparecen algunos anuncios destinados a promocionar cursos cortos. La mayoría de ellos van dirigidos a mujeres cuya necesidad inmediata era

la adquisición de una herramienta que les permitiera acceder a un trabajo distinguido. Por ejemplo, durante los primeros meses del año 1947, en el diario *El Universal*, el Instituto de Dibujo Técnico publicó la promoción de sus cursos. En la misma se podía leer:

> Señorita
> Adquiera una profesión distinguida. El obtenerlo (*sic*) está en sus manos. Estudiando una profesión digna y lucrativa, que solo le pide el esfuerzo diario de una hora, en nuestras clases de DIBUJO TÉCNICO.
>
> Prepárese para ocupar un puesto bien remunerado en una Cía. Petrolera o en un ministerio. Nuestros ex-alumnos están todos colocados en Oficinas Técnicas prominentes.
>
> DIBUJO
> Una profesión por excelencia para la mujer. Ella, que es metódica y cuidadosa, que tiene una fina sensibilidad, tiene en el Dibujo Arquitectónico y Topográfico, un porvenir asegurado.
>
> La selección que de nuestros alumnos hacemos y el respeto y orden que mantenemos hace posible que tengamos más de un 40% de señoritas estudiando en nuestras aulas.

Al leer este anuncio, resulta evidente que dentro del imaginario de la época no solo bastaba con ofrecer una profesión atractiva a las mujeres para que se animaran a estudiar, sino que además –como consecuencia de la debilidad intrínseca e irrenunciable del género– era indispensable asegurarles, a las aspirantes, el cuidado necesario para su supervivencia. De igual forma, el miedo a fracasar en una empresa como los estudios –tradicionalmente reservada para los hombres– también era reconocido como un hecho persistente y, por lo mismo, era atacado en esta publicidad. En el texto se expresa que,

al menos al momento de dibujar, las capacidades de la mujer podrían llegar a equiparar las capacidades masculinas.

Se trata de un discurso altamente conservador, sin embargo, al leerlo resulta innegable la presencia de un elemento emergente en la configuración de la mujer que trabaja: la capacidad de lucro. Dejando en claro, todo el tiempo, que el dibujo constituye una actividad excepcionalmente ejecutada con éxito y sin peligro por las mujeres, en este anuncio se admite que en Venezuela ya circula un contingente de sujetos femeninos capaces de producir e intercambiar bienes de consumo, aunque el diseño del mapa nacional y la alta cultura se nieguen a aceptarlo en sus registros.

Esta resistencia del imaginario a admitir en discursos más cotidianos –como la publicidad de cigarrillos, alcohol o alimentos, en las creaciones cinematográficas o en las crónicas de moda– la posibilidad productiva de las mujeres, también se explica en la resistencia del campo intelectual venezolano de los cuarenta para admitir el carácter cultural y no natural de las funciones sociales. Pues al reconocer que una mujer puede desempeñar exitosamente una actividad lucrativa se estaría admitiendo, al mismo tiempo, que están capacitadas para ingresar y transitar el espacio público, facultadas para laborar en los mismos espacios que los varones y, lo que sería más grave aún, en ocasiones legitimadas para tomar decisiones que afecten el futuro de los hombres venezolanos. Sin duda, la invitación a lucrar, que aparece en el anuncio, pareciera desplazar el estereotipo inicial encargado de reafirmar que solo entre mujeres estas se sienten seguras.

Precisamente por ello, frente a la subjetividad emergente de la mujer profesional, proliferaron una serie de discursos mucho más conservadores, que alertaban tanto a las señoras de bien como a los ciudadanos comunes, acerca de los peligros de la calle y de los riesgos asociados a la presencia de mujeres ciudadanas en el espacio público. Así, las páginas de sucesos se llenaron de señoritas que

eran agredidas por el simple hecho de circular solas por los espacios urbanos, y a la vez, de hombres o niños atacados por delincuentes hembras que vulneraban las fronteras del espacio privado. En efecto, en el mismo número de *El Universal*, donde se hacía referencia a "Anita" y "la nena", varias páginas más adelante se hablaba de una mujer asesina.

El texto estaba señalado con la información: «En incidente de anoche en el Chorro, una fémina apuntó con revólver a un sujeto». En el mismo se relataba que en la esquina El Chorro, Zoraida González –aparentemente sin causa ni propósito– había sacado de su bolso un revólver, marca *Smith & Wetson*, con el que había amenazado a Juan Martín Pérez, hasta que él consiguió desarmarla. El hecho en sí mismo no resultaría tan llamativo de no ser porque quien escribió la nota le otorgó, desde el primer párrafo, el título de "señorita" a la mujer, al tiempo que llama al hombre "ciudadano". Asimismo, al referir al dueño del arma le dio el título de "doctor Carlos Hernández" y acabó por llamar a la protagonista del hecho "la González".

Ciertamente, las jerarquías de género están marcadas de manera obvia en los rasgos de identificación que se le atribuyen a cada subjetividad; empero, lo más curioso de la noticia radica en que la mujer no comete un crimen pasional ni de honor, ni lleva a cabo un robo por hambre, sino que, sencillamente, asesina a un ciudadano solo porque tiene oportunidad de hacerlo, es decir, porque tiene acceso al arma y a la calle, con lo cual la única manera de remediar este comportamiento consistiría en modelar la conducta femenina y reinscribir dentro del hogar a la subjetividad resultante de este proceso de disciplinamiento.

Resulta sintomático que estos relatos, en torno a la peligrosidad de la mujer en las calles de la ciudad, no se presenten de manera aislada ni de forma ocasional, ni solo en las crónicas de sucesos, por el contrario, aparecen recurrentemente en días consecutivos y en

diferentes secciones de un mismo diario. Tanto en la estructura como en los términos elegidos para referir a los protagonistas del crimen, esta nota se emparienta con muchas otras representaciones mediáticas de esos años, aún más, al siguiente día, en el mismo diario *El Universal*, aparecía un texto marcado con el título «Una dama al regresar de un ensayo de aguinaldos objeto de bestial agresión», donde se relataba cómo en Santa Cruz de Aragua:

> La distinguida señorita Josefina Matute, en momentos en que regresaba de la iglesia, donde estaba ensayando los aguinaldos que debían cantarse en la Misa de Gallos, al pasar por el Bar El Foco Verde, le lanzaron de allí un ladrillo y se lo pegaron por detrás de una oreja, causándole grave herida. Al ser tratada por el médico, éste declaró sorprendido de que la señorita Matute no hubiese muerto en el acto, por la profundidad y gravedad de la herida. Puesta la queja a la autoridad local, quien a la vez es secretario, contestó muy fresco, que no podía hacer nada, porque él no podía saber quién era el autor del atentado, porque había muchos borrachos por las calles.

Aunque se trate de un texto breve, el mismo presenta una serie de claves ilustradoras que permiten comprender el movimiento de contención de la mujer ciudadana, desarrollado por los registros más conservadores del imaginario venezolano de los años 1945-1948. Por un lado, el discurso deja al descubierto los peligros que corren las mujeres cuando abandonan su hogar, puesto que hay «muchos borrachos por las calles»; de igual forma, establece que nadie está a salvo de este riesgo, ni siquiera aquellas mujeres que están obrando de buena forma, es decir, asistiendo a misa o preparando su participación en la iglesia. Asimismo, se refuerza el hecho de que pasar frente a un bar –tanto más ingresar a uno– puede ocasionar la muerte, hasta concluir afirmando que nadie –ni aun las

instituciones creadas para ello– tiene la posibilidad de proteger a quienes transgredan los límites del hogar.

Como correlato a estas crónicas de sucesos, la publicidad –el espacio discursivo conservador por excelencia– se encargará de mantener con vida, entre 1945 y 1948, algunos elementos residuales de la construcción cultural de la mujer, instituidos a finales del siglo XIX y rescatados entre 1936 y 1945. Por ejemplo, se reiterará que la mujer no está segura fuera de la casa si no está acompañada por un varón, se promocionarán una serie de productos que alivian los síntomas de esa enfermedad incurable llamada menstruación, se ofrecerán bebidas que mejoran el humor de aquellas mujeres que la padecen, se recordará que el fin último de los sujetos femeninos –si es que tal categoría llegara a existir– es la alegría familiar y que la única función que tiene el consumo de las mujeres es hacer de ellas mismas un objeto consumible.

Un relato por demás interesante está contenido en la publicidad del *Método de la tensión dinámica de Atlas*, que promocionaba el ideal del cuerpo musculoso en los hombres. El anuncio se presenta a manera de tira cómica en siete escenas. La primera, muestra a dos parejas bailando en una fiesta. Uno de los hombres luce muy fornido y al bailar tropieza al segundo, en ese momento el más delgado le reclama: «¡Mire Ud. por donde va!». En la segunda escena representada, el hombre fornido toma al delgado por la pechera y le responde: «¡Yo voy donde quiero! ¡Si no fuera Ud. un alfeñique le hundía la cara aquí mismo!». Mientras, la compañera de baile del hombre corpulento se ríe a carcajadas y la otra mujer muestra cara de disgusto. Acto seguido la pareja del "alfeñique" grita: «¡No te molestes en acompañarme a casa, Luis, tú no puedes proteger a nadie».

Esta reacción de su pareja agota al protagonista, quien decide, de inmediato, desechar su debilidad y adquirir el método de Charles Atlas, con el cual, literalmente, dice que se hará un hombre. En un

desenlace nada sorpresivo, las dos últimas escenas de la tira cómica muestran un nuevo tropezón en una pista de baile, donde el antiguo timorato tendrá la oportunidad de demostrar su hombría, golpear al fortachón y convertirse en "el alma de la fiesta", al tiempo que su inicial pareja de baile le demuestra su orgullo ante esa conducta y dos mujeres sin rostro, que observan a lo lejos, aseveran: «¡Qué cuerpo tiene!».

Como podemos ver, esta publicidad sobrevivió hasta la década de los sesenta, resulta obvio que se trata de un discurso gestado en el imaginario venezolano desde varias décadas atrás. Quizás por eso mismo en su edición de los años cuarenta iba acompañada de una larga reflexión que, en tono científico, explicaba los beneficios del método *Atlas* para permanecer saludable y lucir atractivo. En este particular queda claro que la belleza como objetivo de vida concernía exclusivamente a la frivolidad femenina –incapaz de valorar a un hombre más allá de lo fuerte que pegara–, aun en el caso de que el cuerpo hermoso fuera un cuerpo de varón. Por otra parte, las risas ante la agresión revivían la antigua dicotomía civilización/barbarie, según la cual la violencia física, en cualquiera de sus presentaciones, siempre había sido motivada por una mujer.

Junto a la reiteración de la imagen de los hombres que deseaban ser cada vez más fuertes, nació la de las mujeres que debían hacer enormes esfuerzos por mantenerse bonitas y a la altura del desarrollo muscular masculino. Un ejemplo de ello podría ser la nueva orientación del discurso publicitario que, si bien antes iba dirigido a la seducción de los varones, ahora se asociaba –cada vez con más frecuencia– a la necesidad de mantenerlos en el hogar. Es decir, la posibilidad de que el varón de la casa se fuera tras otra mujer más atractiva pasó a engrosar la larga lista de peligros que acosaban a las "aspirantes a ciudadanas" empeñadas en ingresar a territorios prohibidos.

Hay muchas representaciones que pueden ilustrar lo anterior. Para el año 1945, en varios diarios de circulación nacional, se co-

menzó a promocionar la crema *Jergens*. Se trataba de un producto de belleza dirigido únicamente a un público femenino, pero que en su publicidad mostraba una escena romántica –un beso, una caricia, un abrazo– que involucraba a un hombre y a una mujer. En una de las modalidades de la publicidad el producto se presentaba con el lema «Manos suaves para retenerlo». En el cuerpo del texto se leía:

> ¿Quiere Ud. tener las manos suaves y adorables? ¡Pues protéjalas de que se le pongan ásperas y prematuramente envejecidas! ¡Use la famosa Loción Jergens! La Loción de Jergens contiene dos ingredientes tan valiosos para devolverle su tersura a la piel estropeada que muchos dermatólogos la recetan diariamente. No es pegajosa y está agradablemente perfumada.
>
> La Creme JERGENS 4-1 y la delicada Leche de Almendras Lotion JERGENS ayudan a levantar sus encantos (*El Universal*, 1947).

De igual forma, en esos años la misma crema se promocionó con la fotografía de un hombre que besaba el cuello de una mujer quien, a su vez, le sujetaba el rostro. El eslogan publicitario era «Manos bellas y suaves que amarran como cadenas», en el cuerpo del texto se podía leer:

> ¿Quiere Ud. tener las manos adorables… manos que inspiran al beso… manos libres de esa aspereza desagradable y humillante que las hace parecer prematuramente envejecidas? La Loción de Jergens contiene dos ingredientes especiales… dos ingredientes tan valiosos que muchos dermatólogos la recetan para devolverle a la piel áspera su tersura femenina y juvenil. No es pegajosa y está delicadamente perfumada (ídem).

Sin duda, este texto está remitiendo a una serie de elementos, propios de la construcción de género de las décadas anteriores, que

entraban en tensión con la figura de la mujer ciudadana, votante o cercana a recibir el derecho al voto, con acceso a la educación superior y autorizada por sus contemporáneos a emitir opiniones sobre la salud pública o las leyes. Por una parte, el anuncio refiere el deterioro de la piel que aparece después de cumplir con ciertas labores domésticas –como lavar los platos o la ropa– y lo inscribe en el discurso como una particularidad femenina; en segundo lugar, se habla de "retener", en el mejor de los casos, y de "amarrar", en el menos benevolente, al hombre, no solo como un deseo de toda mujer, sino además como una necesidad irremediable, consecuencia de la pérdida de atractivos físicos.

Asimismo, en el discurso se hace referencia a ciertas propiedades de la crema que una mujer no puede comprender –si no, ¿cómo se explica que en ningún momento se mencionen los nombres de los dos ingredientes que convierten el producto cosmético en algo deseable?– pero que, al estar avaladas por la autoridad de un científico varón –quien, dicho sea de paso, conoce mejor que las mismas mujeres cuál es la naturaleza de su piel y cómo deben hacer para mantenerla intacta– obligatoriamente serán asumidas, sin reclamo, como favorables.

A propósito de ello vale la pena recordar la publicidad de *Hierro Nuxado*. Se trata de un producto de ingesta oral, dirigido a combatir tres males tradicionalmente entendidos como femeninos: la anemia, la nerviosidad y el cansancio o agotamiento. Es cierto que en este caso, en la publicidad que circulaba para el año 1947, todos los malestares eran presentados como secuelas de la actividad menstrual –al igual que ocurrió durante más de tres décadas en los diarios venezolanos–, pero aun así su solución se asociaba a un saber masculino; en la imagen que se presentaba se podía ver a un maestro con anteojos, vistiendo liqui-liqui y sosteniendo una vara señaladora en la mano. Este brindaba una explicación exhaustiva a un grupo de mujeres confundidas en un colectivo anónimo.

Curiosamente en más de una oportunidad a este colectivo "en proceso de formación", que debía aprender de la voz autorizada las verdades sobre sí mismo, lo acompañaba la imagen de una mujer que dominaba a la perfección –o al menos así debía hacerlo– los saberes del interior de la casa. En el número del diario *El Universal*, publicado el 5 de enero de 1947, justo debajo del anuncio de *Hierro Nuxado*, se podía ver un llamado a la participación de la mujer en el proyecto nacional. El mismo se mostraba en negritas bajo el título «Damas». Ahí se podía leer:

> No permitan que sus esposos, hijos, hermanos, hagan uso excesivo de licores. El alcohol es un enemigo de la humanidad. Licores y bebidas lastiman los riñones y entorpecen sus funciones, a veces con consecuencias fatales. Personas que toman licores deben consultar al médico y tomar las Pastillas del Dr. Becker para ayudar a sus riñones a reparar el daño que les hace el alcohol. Cómprelas en las boticas.

Es de acotar que el texto apunta a un fin comercial; no obstante, en él se traslucen dos elementos modeladores de la mujer venezolana dentro del proyecto de país en formación. Por un lado, se arguye que la mujer virtuosa no debe construirse como consumidora de bebidas alcohólicas; por el otro, se establece que su función primordial en la nueva nación está asociada a la salvaguarda del hogar. Solo desde ese espacio podrá consumir "medicinas" para el cuidado de los hijos y marido, al tiempo que tendrá en sus manos la toma de decisiones.

En este mismo orden de ideas se inscriben una serie de productos como tónicos y elixires que mantendrán sanos a los niños y a los hombres, pero que deben ser comprados y suministrados por las mujeres. *La emulsión de Scott*, por ejemplo, que en la publicidad se reafirmará como «el tónico más famoso del mundo», instituirá

–a finales de la década de los cuarenta– el eslogan «Buena para las dos», con lo cual, no solo se validará como un producto de consumo para las mujeres adultas, sino también como un elemento importante para el crecimiento de las futuras madres.

A esto se suma que, durante toda la década de los cuarenta, la moda y la coquetería femeninas –asociadas hasta entonces a la frivolidad irracional– se van a asumir de manera mucho más condescendiente desde los medios de comunicación social, hasta el punto en que junto a la demanda de un ama de casa, dispuesta a salvaguardar la salud de su prole, se va a establecer también la exigencia de una mujer hermosa que se vista acorde con la moda internacional. No va a ser difícil encontrar, en las representaciones mediáticas de los años 1945-1948, crónicas de modas o recomendaciones de peinado y maquillaje dirigidas a mujeres un poco mayores, cuyo nuevo lugar está bien delimitado en el mapa subjetivo de la nación.

En el número del diario *El Universal*, publicado el 5 de enero de 1947, junto a las recomendaciones sobre cómo vestir a los niños, llegadas por medio del correo aéreo de París, se presenta un texto titulado «Usos femeninos de las pieles», en el mismo se muestra a una mujer que luce un traje evidentemente de invierno, unos guantes de piel, un sobrero y un abrigo largo. Debajo de la imagen puede leerse:

> Los hombres han acusado a las mujeres de imitarles muchos accesorios, y tenemos que confesar con sobrada razón que esto es cierto. Ahora nos hemos apropiado de una piel que solía dedicarse a chaquetas y guantes masculinos. Esta es la piel de venado de Nueva Zelandia, que es extraordinariamente flexible y suave.
>
> La boina coqueta que muestra la modelo, y el gran bolso que cuelga del hombro, están hechos de esta bella piel que aunque algo gruesa es de peso liviano. De la misma piel son los guantes, estilo

> mosquetero, y todos los accesorios están en el color natural de la piel que es un beige dorado muy bello.

Hay un deseo de regulación evidente dentro de este discurso que trasciende el aspecto simple de la moda. En otras palabras, se expone que la mujer como subjetividad ha invadido los territorios tradicionalmente masculinos y se reafirma que cualquier queja proveniente de un hombre a este respecto será válida, para luego establecer que, tal y como lo hace "la modelo", este proceso de apropiación debe servir únicamente para crear nuevos mecanismos de seducción, para acentuar ese constructo abstracto que hasta entonces se llamaba feminidad y para que las mujeres se tornen aún más atractivas al gusto de los hombres. O, lo que es lo mismo, el ingreso a los dominios masculinos puede y debe tornarse en la delineación de nuevos espacios que permitan satisfacer las expectativas y las demandas del poder político y cultural hacia las mujeres.

Quizás por eso en este mismo número de *El Universal* aparece otra crónica de modas, cuya finalidad parece ser el reforzamiento de una mirada estereotípica. Aquí, la mujer se presentará una vez más como el ser inocente e irracional que viste, consume o decide lo que dictamina su entorno. La crónica se titula «Bello detalle chinesco» y va ilustrada con la fotografía de una mujer joven con una falda negra y una blusa blanca de cuello redondo. Al igual que la otra modelo, esta lleva guantes y tiene la mirada perdida. En el texto que la acompaña se indica:

> Esta bella blusa de crepé blanco tiene como único adorno un fiero dragón bordado. Marian Fragale, que diseñó el modelo, empleó el dibujo del dragón que hizo su hermano copiándolo de la casaca de un mandarín cuando esta (*sic*) con las Fuerzas Armadas Norteamericanas en el Pacífico.

> Para acompañar el detalle chinesco, la creadora ha dado a la blusa un escote del mismo estilo con el cierre sobre el hombro. El dragón está bordado en rojo y el dibujo que lo rodea en oro. Original y atractivo, es un modelo fácil de interpretar por las que tienen manos habilidosas.

Quizás lo primero que salte a la vista al leer esta crónica sea la referencia a la lectura que hace una mujer –diseñadora profesional, es decir, integrada de alguna manera al espacio público– del enfrentamiento bélico más sangriento y más grande que se hubiera vivido hasta entonces en el planeta: la Segunda Guerra Mundial. Según este texto, ese conflicto armado fue aprovechado por las mujeres para encontrar detalles que embellecieran sus trajes y que, además, les dieran la oportunidad de demostrar sus habilidades manuales. Este comentario, breve y hasta sencillo, desnuda varios síntomas asociados a la inconformidad de buena parte de la población ante la inminencia del voto femenino en Venezuela.

Por otra parte, en el texto se hace explícita la incapacidad de la mujer para comprender las dimensiones y el alcance de un hecho político como la Segunda Guerra Mundial, con lo cual se refuerza la incapacidad crítica y analítica –infalible para las mujeres– ante cualquier coyuntura de este tipo. A la ignorancia se suma la frivolidad, así pues, en el caso remoto de que las mujeres venezolanas llegaran a enterarse de los conflictos políticos estarían incapacitadas de posicionarse seriamente frente a los mismos. Finalmente, la relación de la mujer con el hecho se realiza por medio de un hermano, es decir, el texto reafirma la identidad relacional y de sumisión de las mujeres.

Al respecto, es importante recordar que este último rasgo atribuido por años a las mujeres, sirvió en Venezuela –tanto a sectores conservadores como liberales– para justificar la inexistencia del voto femenino. Como ya se mencionó anteriormente, a lo largo de los años treinta y comienzos de los cuarenta no fue extraño escuchar,

dentro y fuera de la Asamblea Nacional, que concederle el voto a las mujeres solo serviría para duplicar opiniones, dado que las supuestas ciudadanas no tomarían sus propias decisiones sino que seguirían ciegamente las órdenes de algún hombre de su familia.

Puede que uno de los rasgos más particulares de este estereotipo sea su presencia en medios de comunicación social de diferente naturaleza. Por ejemplo, la revista *Élite*, publicación que para los años cuarenta mostraba una apertura evidente hacia la representación de la mujer intelectual, lectora y productora de discursos, publica el 14 de junio de 1947, en su columna «La moda actual», una nota titulada «La importancia del vestido práctico». Ahí se propone:

> Hubo un tiempo en que el vestido práctico para todos los días era, entre los diversos elementos que constituyen el guardarropa femenino, el que menos llamaba la atención. La imaginación femenina, siempre en busca de medios para evadirse de la monótona realidad cotidiana, no encontraba en el modesto compañero de todas las horas, suficientes motivos de exaltación (…) de este modo, las deliciosas bagatelas de fugitiva gracia, el delicado encanto del vestido de una noche, con su peligroso poder de fascinación (así opinan los maridos) acaparaban la admiración general.

Existen varias particularidades dignas de mención en esta crónica. Por un lado, hablar de «imaginación femenina» supone un gesto de homogeneización de las mujeres en tanto sujetos sociales, difícil de entender dentro de un medio de comunicación como este. En *Élite*, hasta entrados los años cuarenta, se representan, escriben y adscriben mujeres de diferentes posturas políticas, líneas de pensamiento, credo y profesión. Por consiguiente, la unificación de todos los sujetos femeninos dentro de esta columna lleva de inmediato a pensar en la intención performativa de las crónicas de modas, así como en la necesidad de generar un sujeto a partir de este discurso.

En segundo término, se hace referencia a la necesidad de "evasión" del sujeto femenino. Al respecto, es importante recordar que a lo largo del siglo XIX, tanto la literatura occidental como los medios de comunicación representaron una buena cantidad de locas delirantes, incapaces de establecer una relación racional con su entorno:

> Sin embargo, la Cenicienta triunfó y, como ella, vemos al vestido práctico ganarse poco a poco todas las simpatías. La vida agitada de la post-guerra lo ha impuesto a todas las mujeres y, al volverse indispensable, ha adquirido nuevas cualidades para satisfacer a las almas más refinadas, aquellas cuya sensibilidad artística exige belleza en todo lo que las rodea, por una especie de instinto de conservación que hace que el elemento estético sea tan vital para ellas como lo es el agua para el pez.

La aparente inocencia de este discurso no lo hace menos agresivo. Al igual que en la reseña anterior, la única secuela que pareciera haber dejado el conflicto bélico en la vida de las mujeres está asociada a la vestimenta de las mismas, pero a esto se suma la referencia al cuento medieval, donde el personaje femenino consigue el vestido adecuado y, a partir de su uso, encuentra también el marido adinerado, con quien pasa el resto de su vida. En otras palabras, la frivolidad femenina no solo trae como consecuencia que lo único que queda tras un conflicto armado internacional sea un cambio de aspecto físico, sino que el mencionado cambio debe ir dirigido exclusivamente a la búsqueda de un varón protector.

Este demérito de la mujer, como sujeto político, se complementa con los anuncios de cosméticos que circulaban por la prensa de esos años; por ejemplo, con la publicidad del jabón *Cashmere Bouquet*, cuyo eslogan promocional era «Sea el sueño de amor del hombre amado», e indicaba que debía consumirse el producto para evitar que «el menor olor desagradable pueda hacer indeseable su presencia», o con la publicidad del jabón *Palmolive*, que tras incitar a la

consumidora a que se «bañe de belleza» sugiere, como primer atributo del producto, que el mismo la hará más atractiva a los hombres. Es decir, la idea de la mujer como ente encargado de satisfacer las peticiones del varón, aun desde sus nuevos espacios conquistados, va a ser una constante que invadirá, incluso, las representaciones mediáticas elaboradas por las mismas mujeres.

Podría hablarse entonces, en los años 1945-1948 en Venezuela, de una representación mediática del sujeto femenino mucho más visible, diversa y confusa que la de la década de los treinta, dado que ya resultaba casi imposible negar la existencia de mujeres estudiantes, profesionales y ciudadanas, aunque todavía algunos elementos residuales fueran usados para cuestionar estas subjetividades. Un medio que ilustra muy bien este fenómeno es la publicación del colectivo Acción Femenina, titulada *Correo Cívico Femenino*. Esta revista fue editada en Venezuela desde el año 1945 y buscaba, según palabras de sus directoras Ada Pérez Guevara y Flor María Zambrano, el reclamo de «nuestro derecho de sufragio en igualdad con el hombre».

Recordemos que por entonces la independencia económica de la mujer, si bien comenzaba a gestarse, no era una condición popularizada, con lo cual la única manera de que un discurso femenino –de cualquier naturaleza– circulara era con el apoyo financiero de los maridos, el Estado o las empresas privadas. De aquí que esta publicación, orientada al reconocimiento de la mujer como sujeto político, necesitara de la publicidad en sus espacios para subsistir. Probablemente pueda resultar paradójico, pero el resultado de unir esta voluntad de ciudadanía con la publicidad permitió ver, con un poco más de claridad, todas las tensiones que se habían generado dentro del proceso de representación de la intelectual venezolana y, al mismo tiempo, ofreció un espacio para que las diferentes tipologías sociales, que se disputaban ese cuerpo, comenzaran a negociar.

El juego de portadas y contraportadas, presentado en *Correo Cívico Femenino*, constituye quizás la mayor evidencia de que la

posición de la mujer era, en aquel momento, irresoluble. El Nº 1 de esta publicación, del 1º de agosto de 1945, da cuenta de ello. En la primera plana muestra a tres mujeres que caminan alineadas. De izquierda a derecha se podría entender que la primera mujer representa a un ama de casa, puesto que viste un delantal; la segunda, a una mujer de la alta sociedad quien, seguramente, sería una intelectual o una relacionista pública; mientras que la tercera pareciera reproducir el aspecto de una maestra. Ahora bien, los rostros de las tres mujeres son absolutamente idénticos, solo se diferencian por su vestimenta que, a la vez, simboliza su función social. Esta particularidad podría dar a entender que se trata de una representación de la conciencia política del sujeto femenino –puesto que supondría su autodefinición como colectivo– o de una respuesta frente a la homogeneización del género, dado que una mujer no es una sola cosa, así que, por lo mismo, puede desempeñar muchas funciones a la vez. En cualquier caso, se trata de una apuesta por la singularidad y el derecho al desarrollo subjetivo.

En la contraportada de la misma publicación aparece una publicidad del producto *Lustrol.* Se trata de una brillantina que ayuda a las mujeres a ser más hermosas, elegantes y exhibibles. De más está decir que en este anuncio se inserta la fotografía de una mujer en forma de camafeo. A diferencia de las imágenes incluidas en la portada, en esta representación la mujer solo muestra el rostro y no la totalidad de su cuerpo, no mira a la cámara sino al infinito, asume la posición de objeto a contemplar y hace de la belleza su único atributo de identidad. De igual forma, el texto que acompaña la fotografía reitera muchos mitos fundamentales en la exclusión de la ciudadana venezolana, como la insalubridad femenina: «Sana, porque LUSTROL es un tónico capilar» o la necesidad de modificar/disciplinar el cuerpo para hacerlo atractivo: «transforma el aspecto apagado y seco que adquiere el cabello».

A esto se suma que en la página final de la publicación aparecen dos anuncios publicitarios más, que no solo refrendan las tensiones propuestas en la portada y la contraportada de *Correo Cívico Femenino*, sino que emplean las solicitudes de las mujeres, en la Venezuela de los cuarenta, para encausarlas, nuevamente, hacia la función social que el proyecto populista de nación les había prediseñado. Los anuncios promocionan, respectivamente, «La librería central» y «Cocinas». El primero pareciera atender a las demandas del colectivo que producía y, podemos suponer, que consumía la publicación en cuestión, dado que el público objetivo de la revista contemplaba tanto a las mujeres ciudadanas incorporadas a la vida política del país como a aquellas relegadas que querían abandonar su condición pasiva.

Literalmente, el anuncio reconoce a las mujeres como posibles lectoras de muchos géneros discursivos y les ofrece «libros escolares, biografías, Ciencias, Historia, Literatura, Puericultura, Economía doméstica, etc. etc. etc.». Este largo etcétera sugiere la capacidad electiva de las consumidoras quienes, a diferencia de las lectoras decimonónicas, condenadas por siempre a leer folletines, se equipararían al hombre en tanto consumidoras de artefactos culturales. Por ello, no deja de ser curiosa la ubicación del anuncio. Junto a la promoción de la librería se puede leer el siguiente texto:

> Señora: preocúpese por el sufragio y también por su cocina. A kerosene, económicas para el Hogar de cualquier parte de Venezuela. A gasolina, rápidas y provistas de aditamentos que ofrecen toda seguridad. A gas Shellane, para las ciudades de disponen (*sic*) medios modernos. Y la Eléctrica, sencilla y manuable para toda emergencia. Estos 4 diferentes tipos de Cocina las encontrará siempre de Colón a Dr. Díaz No 34-B en el Departamento de Cocinas de Blanco Peñalver & Cía.

Evidentemente, al equiparar la solicitud del derecho al sufragio con la posibilidad de elegir una cocina, al tiempo que se devalúa el concepto de participación ciudadana, se está normalizando el campo de acción de la nueva subjetividad. La nueva mujer que trata de autodefinirse en la publicación, si bien es impulsada económicamente por ciertas instituciones como la publicidad que permite la puesta en circulación de su discurso, es reducida a un único espacio de existencia y una única posibilidad de saber: cada mujer es un individuo, pero todas son insalubres, hermosas, irracionales y dignas de admiración masculina; o bien, las mujeres pueden ser consumidoras y hasta productoras del discurso, pero nunca deben dejar de lado la cocina, dado que la misma se encuentra al interior del hogar que es su espacio natural de acción.

Curiosamente, a medida que con los años avanza la publicación de *Correo Cívico Femenino*, el contraste y la pugna se hacen mucho más agresivos. Por ejemplo, en el Nº 15 de la revista, publicado en octubre de 1946, aparece en la portada una imagen que pocas veces se verá en la prensa nacional de ese período, y es la de una mujer ejerciendo el voto. A la izquierda de la imagen, manuscrito, se puede leer:

> Con el voto lograremos: consolidar el sufragio femenino. Protección suficiente a la familia y al niño. Acabar con el analfabetismo. Impulsar la educación popular. Sanear los campos. Producir para abaratar la vida. Derrotar el alcoholismo. Moralizar la administración. Igualdad ante la ley. Disminuir la criminalidad. Un avance firme para Venezuela.

Es obvio que esta representación gráfica muestra, de alguna manera, la imagen que las mujeres venezolanas querían construir de sí mismas. Se trata de una ciudadana que ejerce un derecho, además justifica su participación política con reclamos que para entonces podrían leerse como genéricamente marcados. Ahora, la mujer no

simplemente quería ejercer las labores de cuidado del hogar y de los hijos, las cuales le habían sido asignadas, sino que apostaba por salvaguardar la vida de todos los ciudadanos, disminuyendo la criminalidad, alfabetizando y generando condiciones de igualdad cultural y política en el entorno.

Ciertamente, el tono directo de la imagen se suaviza con la lista de solicitudes que busca reconciliar –a la manera de los diputados que se pronunciaron a favor del sufragio femenino en el Congreso Nacional– la función materna con la participación política; no obstante, este posible territorio de acuerdos se ve minado nuevamente por la publicidad. En la contraportada de este mismo ejemplar aparece una promoción de las «Esponjas de aluminio marca brillo». Se trata de un anuncio con muy poco texto, donde se ve a una mujer delgada, vistiendo un delantal y contemplando su propia imagen. Este ejercicio narcisista que, de muchas maneras, recuerda el carácter pueril que se le había atribuido a las mujeres por siglos, se ve agudizado con el hecho de que la mujer no se mira en el espejo, sino en el fondo de una sartén que está extremadamente brillante, porque ella la ha lavado –podemos adivinar que afanosamente– con el producto en cuestión.

En otras palabras, a medida que la representación de la mujer sufragista fue tomando más fuerza dentro de los medios venezolanos, los mecanismos de exclusión y reducción de sus solicitudes se hicieron más agresivos. A pesar de ello, la movilidad del mercado permitió que siguieran circulando los dos discursos, pues las sufragistas necesitaban el dinero de los capitales privados para poder editar su revista, mientras que las empresas más conservadoras tenían que acceder a esos espacios de cualquier forma para poder legitimar su discurso disciplinador.

Estas dos construcciones se subdividían constantemente. Como ejemplo, al interior de todos los números de *Correo Cívico Femenino* se incluirán poemas, ensayos, arengas y noticias que llamaban a un

desplazamiento más abrupto de la figura de la mujer en el imaginario nacional. De hecho, en este primer número, en la página seis, se reproducen unos versos de Mercedes de Pérez Freitas, donde se da cuenta de la emergencia del sujeto femenino como sujeto político y social:

> …Ya puede ir a la ciencia,/ si sed de ciencia tiene,/ ya puede en el comercio/ sus fuerzas ensayar,/ ya las sublimes artes,/ las artes liberales,/ la invitan con laureles,/ su campo a cultivar.
>
> Ya puede, independiente,/ la manumisa esclava,/ la senda que le plazca/ libérrima escoger,/ ceñir su sien de rosas,/ de lauros o de espinas,/ ser justadora altiva/ ser víctima, o mujer.
>
> Ya puede ella volverse al que humillarla quiere,/ porque indefensa y débil/ vencida la soñó,/ decirle: "Soy tu amiga/ porque mi amor lo quiere;/ tu igual, tu compañera,/ pero tu esclava, ¡NO!".

La elección de este poema, escrito por una autora venezolana que había fallecido en los años veinte, abre toda una gama de lecturas posibles. En particular, Pérez de Freitas ya reconocía un desplazamiento en su subjetividad más de dos décadas antes de la aprobación del voto femenino; aún más, hay cierta solicitud de equidad social en sus palabras. En segundo lugar, esta autora resemantiza la imagen de la flor, empleada en Venezuela durante décadas para reducir a la mujer a la condición de objeto decorativo. Ello le permite romper los esencialismos que rodeaban a la mujer venezolana y apostar por la heterogeneidad de los sujetos femeninos.

Asimismo, hay cierta vuelta sobre la definición de las mujeres a partir de sus relaciones. La hablante lírica de este poema no es una esposa, una madre o una hermana, sino un sujeto femenino que desde su identidad individual puede relacionarse con otros sujetos.

Más todavía, se trata de un constructo que tiene la capacidad de elegir los términos en los que se relaciona el poder, por ende, no es descabellado pensar que este poema entra en diálogo franco con todas las aseveraciones que se llevaban a cabo, en la opinión pública, acerca de la posibilidad de las mujeres de pensar lógica y racionalmente y, por lo tanto, de poder elegir o no.

De igual forma, *Correo Cívico Femenino* permite que la reflexión filosófica y política escape de los espacios de ficción –preferidos por las mujeres entonces para este tipo de expresiones– y se abra un espacio dentro de la prosa conceptual. Es indudable que la escritura ensayística y/o periodística no puede estar al margen de las tensiones respecto a la función y la identidad del sujeto femenino dentro del campo cultural venezolano; sin embargo, la aproximación al fenómeno tiene particularidades. Por ejemplo, en el Nº 5 de la publicación correspondiente a diciembre de 1945, aparece en la tercera página una alocución firmada por Carmen H. Marcano que lleva por nombre «Seamos femeninamente recias». La articulista afirma:

> No es mi intención describir en estas líneas a la mujer venezolana, como una menor de edad, como una damisela antañona o una fiel copia del primero que le cuente una conseja; solo deseo que las próximas elecciones, en las que tomará parte, sean dignas de un pueblo bolivariano.
>
> No creo que mis conciudadanas sean incapaces para corresponder, con un gesto responsable, a la grande y acariciada conquista que para nosotras hizo realidad el glorioso 18 de octubre del corriente año. Al contrario, espero que demostraremos nuestras virtudes cívicas (*sic*); pero me parece prudente dar la voz de alerta, porque nunca faltan rapaces gavilanes e ingenuas palomas; ni los lobos con pieles de oveja.

Evidentemente, el llamado “a ser recias”, presente en el título, entra en conflicto con todo el discurso desplegado en los dos primeros párrafos del texto, pues luego de aclarar que no hay subestimación alguna hacia el destinatario en el mensaje, se asoman nuevamente aquellas imágenes que definían a la mujer como un ser irreflexivo, manipulable y sin convicciones firmes. Sin duda, existe un pequeño desplazamiento de este estereotipo en el momento mismo en que la autora atribuye el origen de ese conflicto al represor, criminalizado bajo las expresiones: «lobos con pieles de oveja» o «rapaces gavilanes» y exculpa a las «ingenuas palomas» de su incapacidad; sin embargo, la elección de los términos con que representa a las nuevas votantes pone en tela de juicio su aseveración inicial, según la cual las mujeres venezolanas son «dignas de un pueblo bolivariano».

Todo ello enmarcado en una advertencia que remite a discusiones anteriores. La autora asume que hay mayor riesgo de manipulación en el caso de las mujeres electoras que en el caso de los hombres. Al final del texto afirma:

> Tendamos una mirada escrutadora en nuestro rededor, estemos alertas, desconfiemos de predicadores vocingleros que no afirman sus palabras en hechos concretos, y que pretenden por medios diversos hacernos desistir de nuestra resolución. “Pensemos con nuestra cabeza, oigamos a nuestro corazón”. Demostremos que nuestras decisiones obedecen a impulsos naturales ordenados, disciplinados, firmes y conscientes. No dejemos que nos arrebaten nuestra libertad de pensamiento y de acción. Seamos firmes, estemos seguras, sin temor y sin creernos inferiores: seamos femeninamente recias!

A pesar de que el lugar subjetivo de la mujer ciudadana pareciera mejor definido para este momento, es de advertir que existe todavía, en el imaginario nacional, una convicción de que la identidad de la mujer tiene su origen en un dictamen esencial y no en una

construcción. Ello hace que la elección, por parte de una mujer, de cualquier actividad tradicionalmente ejecutada por el hombre, pudiera convertirla en una traidora de su sexo o en un sujeto poco deseable. Por ende, es necesario reiterar en el discurso que se debe ejercer el voto "femeninamente".

Por otra parte, esta necesidad de reafirmar su sexo lleva también a las editoras de *Correo Cívico Femenino* a incluir en su publicación recetas de cocina, consejos dirigidos a las madres, comentarios acerca del cuidado de los niños y algunos chistes que comprometan la capacidad analítica de la mujer. Es decir, en este texto se juega con la dupla saber-decir (Ludmer, 1984) para restarle peligrosidad al sujeto enunciador y hacer ver que, aunque se esté generando una plataforma para la participación ciudadana de las mujeres, ninguna de las sufragistas está dispuesta a renunciar a su "esencia". Efectivamente, ya en el Nº 1 de esta publicación, aparecido en agosto de 1945, en la página once, se incluye un chiste titulado «El toro y la moda»:

> Una joven de una ciudad fue al campo. Salió a pasear, y fue perseguida por un toro furioso. Muy asustada, regresó a la casa de campo, y le dijo al campesino:
> —¿Por qué me persiguió tanto ese animal?
> El campesino, viéndola vestida con una cota roja, le dijo: señorita, es por su blusa. No le gusta.
> La joven no volvía de su asombro, contestándole:
> —¡Es increíble! Yo sé que esta blusa está completamente fuera de moda, tiene más de tres años, pero ¿cómo va a estar un toro salvaje tan al corriente de la última moda?

A no dudarlo, la inserción de este comentario humorístico y no de otro, reactiva la necesidad de leer la autorrepresentación femenina en los medios como un tránsito entre las representaciones tradicionales y el proceso de autoescritura que llevan a cabo, en el espacio literario, las autoras que nos ocupan. Es obvio que las mujeres, al

aventurarse a poner en circulación su discurso en los medios, corren un riesgo más inmediato de censura, puesto que su expresión no solo será consumida por representantes de la alta cultura. Quizás eso explique la presencia de todas estas contradicciones en un solo marco discursivo.

De igual forma, esto permite comprender por qué las estrategias de representación de las mujeres venezolanas, durante el trienio adeco, tendían mucho más a la seducción y desviación de su lenguaje que al silenciamiento puro por el que se había apostado en los años treinta. Una de las mejores muestras de ello está en el giro que sufrieron los textos de Carmen Clemente Travieso a partir del año 1945, ya que varias décadas después, como se mencionó al comienzo del apartado, la autora reconoció que en esos años la adquisición de los derechos de las mujeres se había hecho contundente, e igualmente, en el momento mismo en que comenzaba a reconocerse públicamente a la mujer ciudadana como subjetividad posible en el imaginario venezolano, ella se encargó de enunciar un discurso prefigurador de su identidad. A tal efecto, esta autora asumió una postura regente que la legitimaba en tanto mujer intelectual, al tiempo que le daba la posibilidad de multiplicar el constructo en el que inscribía su subjetividad.

En sus textos escritos entre 1945 y 1947, Clemente Travieso hablaba de la existencia de una «mujer democrática» y la planteaba solo dentro del triunfo del proyecto socialdemócrata avalado por los partidos que –como Acción Democrática– defendían el sufragio de la mujer. En un texto inédito, con fecha del ocho de junio de 1946, decía:

> Quiero alertar a las mujeres que militan en Unión Popular y en el Partido Comunista Venezolano Unitario para que permanezcan firmes ante las prédicas falaces de quienes prometen un ciclo de bienaventuranzas eterno a cambio de su derecho a vivir en un

> mundo justo y democrático (…) Un soldado, sí, que no retrocede, sino en cuyo pecho se abaten todos los ataques que pretenden destruir lo más hermoso que ha conquistado la humanidad: su derecho a un mundo de justicia social. A la puerta del Teatro Municipal se repartieron hojas que obligan a las mujeres "Católicas" al estilo de Falange, a negar su voto a los candidatos populares, a los que apoyan su divorcio; a los que no aceptan lo sobrenatural y divino; realizando con ello una campaña política respaldada por COPEI y el clero falangista, interesado literalmente en arrancar todo vestigio de libertad y democracia al pueblo venezolano, llevándole a épocas ya felizmente superadas por él en su lucha constante de diez años después de la muerte del dictador.

Luego, para concluir, afirma:

> Ante la amenaza que surge para las conquistas democráticas de nuestro pueblo, no hay más que un camino a seguir: la organización de todas las mujeres democráticas en un frente común por la defensa de los postulados democráticos, del derecho inmanente del pueblo a vivir en un mundo de paz y justicia; de reconocimiento a su anhelo de redención económica. No fue creyendo en cielos de bienaventuranzas como los pueblos lucharon contra el fascismo opresor y criminal, sino irguiéndose como una muralla infranqueable contra sus crímenes. Así tenemos que erguirnos para que en esta muralla se estrellen los oscuros anhelos de la reacción, permaneciendo alertas ante el peligro, diciendo nuestra palabra de ¡presente! en esta hora, congestionada de peligros ¡Todas las mujeres democráticas unidas para salvar la democracia venezolana! ¡No pasarán! ¡Es el grito de la democracia ante el peligro de la reacción!

Existen varios elementos dignos de reflexión en este discurso. Por ejemplo, a diferencia de lo que hacía en sus primeros artículos, incluidos en el diario *Ahora*, en este texto la autora diversifica la

categoría de mujer ciudadana. Es decir, atenta contra el alegato que privó durante los primeros treinta años del siglo XX, que sugería la incapacidad femenina de diferir de la autoridad. Circulan pues, en este discurso, mujeres que por decisión propia apoyan a la falange o al proyecto comunista, ciudadanas que creen en el divorcio, en el dios católico, que rechazan el clero o que consideran el matrimonio un hecho sagrado. Es decir, ciudadanas con posturas políticas individuales, racionales y propias.

En segundo lugar, hay un reconocimiento a la participación femenina en la política desde hace varias décadas. En el mismo texto, la autora, que hasta ese momento solo hablaba de las lágrimas femeninas que habían sido silenciadas, afirma ahora que las mujeres hasta entonces se habían opuesto a una fuerza política tan organizada y potente como la falange y que era su deber, al menos el de aquellas que creyeran en el proyecto comunista de nación, seguirlo haciendo. En otras palabras, admite que la participación ciudadana de las mujeres no es una novedad y, al mismo tiempo, le otorga a este fenómeno la posibilidad de transformar el entorno y de abrir espacios para nuevas subjetividades.

Curiosamente, la mujer intelectual que se asoma en este discurso, a diferencia de lo que ocurría con las reflexiones escritas por hombres intelectuales, no corre ningún peligro en la calle, en la política, ni en el espacio público en general. Por el contrario, esta «mujer democrática», diseñada por Clemente Travieso, tiene la posibilidad y la obligación de proteger a los hombres venezolanos, a los niños y al pueblo en general de un peligro que solo ella conoce y que ha tenido la capacidad de desactivar en otros momentos de la historia. De allí que no resulte extraña la sugerencia de la autora en torno a los beneficios de elegir mujeres para liderar los procesos de cambio social que se esperaban entonces para Venezuela.

Sin duda, estos comentarios llevan consigo ciertos aires de sumisión ante un proyecto político que se había gestado durante largos

años en el país. La propuesta de Carmen Clemente Travieso, si bien admitía los problemas de las mujeres como asuntos que debían ser revisados, nunca cuestionaba del todo las jerarquías establecidas desde el proyecto populista venezolano. En su artículo inédito «La necesidad de militar en los partidos políticos», proponía:

> la mujer necesita organizarse dentro de los partidos políticos, poniendo de lado todo el prejuicio que hasta ahora la ha mantenido alejada de ellos ante la urgencia del momento que se aproxima. Solamente dentro de las filas de los partidos políticos, los de filiación de reconocida militancia democrática y popular, podrá la mujer hacer valedero su voto contra las fuerzas negras de la reacción en acecho. Podrá hacer que su voto, lejos de contribuir al atraso y a la rémora de su pueblo y de ella misma la lleve por los caminos de la democracia hacia el logro de sus más sentidas reivindicaciones en lo político, en lo económico, y en lo social.

Luego añade:

> Las mujeres que hasta ahora no hemos ejercido nuestros derechos políticos, podremos organizarnos y adquirir los necesarios conocimientos en la teoría y en la práctica; podremos enterarnos –militando dentro de los partidos políticos– cuáles son los hombres y mujeres a los cuales debemos respaldar con nuestro voto para que éste sea efectivo en el logro de nuestras aspiraciones. Solamente militando en las filas de un partido popular podemos las mujeres organizarnos y hacer que este ejercicio político sea constructivo. Es en ellos donde se encuentran los hombres más fogueados en la lucha, los que poseen mayor capacidad de comprensión del momento político que vivimos; donde se encuentran los hombres y mujeres que son la vanguardia del proletariado; los que han consagrado su vida y sus energías a la lucha por el logro de los intereses del pueblo trabajador (1946b).

Es decir, aunque hay una clara conciencia de ciudadanía por parte de la autora, su papel como sujeto público aún está supeditado a lo que demanden de ella ciertas organizaciones políticas que, para entonces, comenzaban a dominar la escena pública nacional. A partir de ello, las luchas de género que se proponían a mediados de los años treinta pasarían a estar subordinadas a las reivindicaciones sociales que –desde el discurso más tradicional de la izquierda europea– se trataban de sugerir como fundamentales en la campaña que llevaban a cabo, a la sazón, organizaciones como Acción Democrática o Unión Republicana Democrática para obtener la presidencia.

Una de las reflexiones más interesantes, al respecto, fue redactada por Lucila Palacios en un libro catalogado por ella misma de «páginas autobiográficas» el cual lleva por título *Espejo rodante* (1985). Ahí, la autora reconstruye su visión de los años 1945-1948 y evalúa, de acuerdo a una serie de decisiones personales, la participación política de las mujeres dentro del proyecto de nación que la organización social demócrata AD gestaba en aquel momento en Venezuela. Concretamente, la autora asegura que ninguna de las activistas de su grupo esperaba resultados inmediatos al unirse a la lucha por la democratización, dado que:

> En conocimiento de la lentitud con que marchaban todas las innovaciones en nuestro país, pensábamos que de ese ejercicio del sufragio, disfrutarían nuestras hijas o nietas. Creíamos que ellas serían una generación más avanzada que la nuestra debido al ritmo que iba tomando la vida moderna en Venezuela. Y que nuestro papel se reduciría a ser simples pioneras, precursoras de un avance de la mujer del futuro. Si la aceptación de muchos de nuestros puntos de vista había requerido largos años de trabajo para ser llevados al Código Civil, mucho más prolongado aún podría ser la concesión del derecho de elegir y ser elegidas para actuar en cargos de responsabilidad. De manera que la decisión de la Junta revolu-

> cionaria en función de gobierno nos tomó por sorpresa. Era necesario darle calor y vida, no perder oportunidad tan brillante (146).

Al leer estas afirmaciones, se reitera también el hecho de que buena parte de las mujeres intelectuales con conciencia absoluta de serlo, aun para los cuarenta, presentaban cierto temor a fijar posiciones públicas que les pudieran restar apoyo. Es decir, pese a que autoras como Lucila Palacios, Panchita Soublette o Carmen Clemente Travieso, exponían y fundamentaban sus opiniones acerca de una serie de temas de debate, en ocasiones preferían declarar su inocencia antes que incomodar a los compañeros de partido o presentarse como figuras amenazantes. Un ejemplo de ello aparece en el número 1.128 de *Élite*, editado el 17 de mayo de 1947. Para entonces, la revista incluyó una encuesta realizada a una serie de escritores y políticos de la época: «¿Qué opina de la conveniencia o no de la elección de un Presidente Provisional extra partidos?», era la pregunta. Como muestra innegable de que el campo cultural ya inscribía ciertas subjetividades femeninas dentro de estas categorías, algunas mujeres fueron interrogadas. Pero, a pesar de este gesto que pudiera lucir de apertura, Palacios responde:

> Aún no tengo formado un criterio sobre los puntos que señala esta encuesta, concretamente. Alabo la iniciativa de "Élite" de enfocar estos puntos que indican que en todos los sectores hay interés por el momento político, y que la Nación ha salido definitivamente de la apatía en que estuvo sumida durante muchos años por obra de las dictaduras.

Por eso mismo, más que hablar de la ampliación del espacio político venezolano hacia la causa de las mujeres, podría decirse que la (auto)escritura de al menos parte de las intelectuales, reconocidas como tales por los medios de comunicación social para los años

1945-1948, acusa la presencia de una negociación. Una transacción simple, además de que les brindó luminosidad a las mujeres, en tanto actores políticos, asimismo las obligaría a engrosar las filas de los seguidores del proyecto populista de país. O, lo que es lo mismo, dentro del texto se puede leer un intercambio del derecho al voto –concedido por el Congreso, mayoritariamente constituido por partidarios de la causa socialista– por el apoyo público a los partidos de tendencias izquierdistas.

Eso explica por qué, pocos meses después, el 15 de septiembre del año 1946, en el diario *El Nacional*, Carmen Clemente Travieso publicaba una nota titulada «Mujer: fortalece con tu voto la marcha de la democracia». En él, tras alabar las luchas femeninas de décadas anteriores por conseguir el derecho al sufragio, la autora afirmaba:

> Ya tienes en tu poder el carnet que te dará derecho a votar por el candidato o por la plancha de candidatos de tus simpatías. Ahora tienes que permanecer alerta ante este nuevo aspecto que toma el proceso electoral ¿Qué es lo que tienes que hacer el día de la votación?
>
> Sabes que el sufragio es el derecho a votar por el candidato o plancha de candidatos de tus simpatías. Sabes que cada color representa a un partido específico, y que al colocar determinada tarjeta con determinado color dentro del sobre que te será entregado en la mesa electoral, estarás votando por la plancha de ese partido. Eso lo sabes, compañera. Pero antes de votar y respaldar a los candidatos que tú crees más acordes con tus ideales de redención económica o social, tienes que hacer un minucioso examen, para asegurarte de que con tu voto no vas a entorpecer la marcha de la democracia, sino más bien a fortalecerla. Las mujeres podemos no solamente votar por una plancha específica de hombres, sino por aquellas donde haya mujeres. Las mujeres también somos elegibles a la Constituyente. Las mujeres de despierta conciencia en la lucha

> por sus reivindicaciones, estamos en el deber, no solamente a prepararnos por medio de la inscripción a obtener este derecho a votar, sino que debe llevar el mayor número posible de amigas y parientes y compañeras, para que cumplan con este deber ciudadano.

La connotación política que se le da al género en este discurso –inserto dentro de uno de los diarios más consumidos para la época en el país– es obvia. Y esta franqueza resultaba por entonces muy difícil de hallar en representaciones publicitarias o audiovisuales del sujeto femenino. Carmen Clemente Travieso comprende el hecho de ser mujer como una contingencia histórica, con particularidades culturales que, como tal, muestra algunas dificultades que deberían someterse al debate público. Por ello, la representación de las mujeres en el espacio de poder no puede, desde su punto de vista, estar en manos de hombres. Asimismo, advierte que las alianzas entre quienes están en esta «posición mujer» dentro del mapa político venezolano resulta indispensable para que la igualdad se consiga.

Ahora bien, este texto de Carmen Clemente Travieso en torno a la política venezolana no se encuentra –como sus primeras expresiones– en páginas especiales para mujeres, en la sección de variedades o en revistas dirigidas únicamente a lectoras, también se incluye dentro de uno de los diarios de mayor circulación nacional, junto a la opinión política de varones intelectuales. Esto deja ver que –a diferencia de lo que ocurría en la década de los treinta– la prensa, para este momento histórico, no simplemente permitía que se hablara y/o se reflexionara en torno a la existencia de ciudadanas con discurso político, sino que admitía esta subjetividad como voz autorizada.

Resulta innegable el hecho de que esta subjetividad fuera abiertamente impulsada y avalada por un ala numerosa de la política nacional; no obstante, este gran apoyo no pudo impedir que, dentro de los mismos partidos representados en la Asamblea, surgieran una serie de cuestionamientos, reprimendas y agresiones directas

hacia las mujeres que la encarnaran. En *Espejo rodante* Lucila Palacios refiere:

> En hojas anónimas las mujeres constituyentes adecas recibían amenazas de muerte. Un día las encontré reunidas, dialogaban. Faltaban en aquella reunión Ana Luisa Llovera, Mercedes Fermín, Cecilia Núñez y alguna otra asambleísta que se encontraba ausente por motivos de salud (…) La noche anterior había sido descubierto un cargamento de armas en una vivienda privada. Al mismo tiempo se sorprendieron papeles comprometedores que denunciaban una conspiración. Entre los armamentos figuraban dieciséis látigos y según la versión circulante estaban destinados para castigar a las mujeres de la Constituyente. Ellas no se hallaban dispuestas a ser inmoladas como corderos en el hemiciclo, en la calle o en el hogar (158).

La autora no incluye estas afirmaciones en una carta de denuncia pública ni en un documento histórico, por el contrario, las deja perdidas entre un grupo de reflexiones personales, íntimas e individuales, en torno a la situación de las mujeres ciudadanas de la década de los cuarenta. El relato pone al descubierto el descontento que había en ciertos sectores de la población venezolana ante la existencia de militantes femeninos, sobre todo la creencia sostenida, y muy difundida en medios de comunicación masiva, de que la incursión en el espacio público resultaba altamente aventurada para las mujeres. En otras palabras, la autora expone que ellas, como ciudadanas y políticas, sentían auténtico temor, además eran víctimas y/o protagonistas de una serie de leyendas urbanas, dadas las connotaciones transgresivas que se le atribuían a su actividad pública y la pena que merecía tal atrevimiento.

Pese a ello, sería ingenuo pensar que todos los gestos excluyentes tenían la misma carga simbólica. Otros discursos reguladores, menos punitivos, también se podían leer en la prensa nacional. Por

ejemplo, en el número especial que publica la revista *Élite* el 3 de mayo de 1947, dedicado principalmente al Día Internacional del Trabajador, se presenta una reseña con claras intenciones preformativas. Ahí se expone cuál era el lugar ideal de la mujer dentro del proyecto nacional en curso, al tiempo que se proponen dos o tres sujetos modélicos para las mujeres jóvenes:

> Desde hace algunos años en los Estudios de RADIO LIBERTADOR, se viene prestando a las clases trabajadoras un gran servicio social. La iniciativa de ellos débese a la señora Margot de Toro, quien todos los meses por medio de su programa "La Hora Femenina", hace un llamado todos los días a los oyentes de toda la República pidiendo ayuda para hacer entrega de esa canastilla que viene a ser como un presente navideño a la madre pobre que no tiene posibilidades de adquirir una con sus esfuerzos propios.

Este texto renueva varios elementos cardinales. Por una parte, las mujeres participan activamente en los medios, pero continúan desempeñando la función maternal que les correspondía como actividad principal desde su nacimiento. Al igual que las actrices de cine, nunca dejaron de ser figuras decorativas del espacio público. En segundo lugar, el espacio radial donde esto ocurría llevaba por nombre *La hora femenina*, con lo cual se puede asumir que presentaba cierta búsqueda didáctica entre sus propósitos. Finalmente, la preocupación fundamental de esas locutoras no estaba asociada al proyecto político nacional que tanto motivaba a otros comunicadores, sino que se limitaba al desarrollo correcto de la maternidad de mujeres con menos recursos. Es obvio entonces que, a partir de este ideal de conducta, figuras tan abiertamente politizadas como la de las congresistas, podían resultar, además de poco femeninas, excesivamente amenazantes.

Quizás por eso mismo, y en un afán de producir una figura femenina menos agresiva para el campo intelectual venezolano, en los

años 1945-1948, autoras como Ana Mercedes Pérez o Eumelia Sánchez, ganaron espacios mediáticos –tan o más legitimados que aquellos donde se pronunciaban los líderes del proyecto populista de nación– donde si bien se inscribían como intelectuales, siempre sostenían rasgos tradicionalmente atribuidos a las mujeres: la identidad relacional, la capacidad de servicio, el respeto absoluto frente al poder y sus estructuras, y la emocionalidad por encima de la racionalidad.

Esta estrategia, como suele ocurrir en estos casos, resultó mucho más productiva para estas mujeres –quienes también se asumían y se presentaban públicamente como escritoras– y sus productos discursivos. Indudablemente, dada su actitud complaciente –al menos en apariencia–, estas autoras obtuvieron un salvoconducto del campo intelectual venezolano para saltar de un discurso descriptivo a uno analítico y posicionarse frente a fenómenos culturales dados. Hecho que les permitiría, posteriormente, evaluar de una manera mucho más directa, en sus publicaciones, la participación del sujeto femenino dentro de la política nacional.

No es difícil detectar dentro de la escritura de estas autoras una serie de rasgos de sumisión –al menos aparentes– que, sin llegar a ser del todo una expresión lírica e irracional, produjo reacciones mucho menos violentas en el imaginario nacional que las intervenciones de Panchita Soublette o Lucila Palacios en la Asamblea Nacional Constituyente. El primero de estos gestos es la cercanía ideológica y física, que mostraron tanto Pérez como Sánchez, con el poder. Estas autoras, en tanto individualidades, apostaban por el proyecto populista de Acción Democrática como una vía de salvación frente a los gobiernos anteriores, al mismo tiempo mantenían vínculos familiares y/o matrimoniales con los intelectuales orgánicos de dicho proceso, por tanto se encontraban protegidas bajo el discurso del amo, y su participación podría leerse más como sumisión ante sus allegados que como rebeldía ante los gobiernos anteriores.

De manera que su existencia no suponía la presencia de una individualidad amenazante para sus esposos, sino una opción para darle continuidad a las ideas por ellas formuladas.

Esto no indica que muchas de estas mujeres no emplearan sus escrituras como territorio de negociación –al igual que Clemente Travieso o la misma Lucila Palacios–, por el contrario, esta definición de sí como elementos puramente relacionales en el mapa cultural venezolano permitió la publicación de textos como *La verdad inédita* (1947), donde Ana Mercedes Pérez analizaba la coyuntura política que atravesaba el país. Eso sí, haciendo continuamente afirmaciones del tipo:

> Confieso que los temas de la milicia me apasionan y que si fuera hombre hubiese sido un soldado (...) El pueblo de Venezuela ha sido siempre una revolución en marcha!, pero ¿sabemos acaso cómo y por qué se levantan los cuarteles? ¿sabe el hombre de la calle cómo se conectan esos hilos sutilísimos, cómo se teje la red política para la caída de un régimen? La contestación a esas preguntas siempre han (*sic*) estado muy lejos de nosotras y la juventud militar de la Revolución de Octubre, renovadora e idealista, es quien nos ha acercado a esas fortalezas rodeadas de fusiles y ametralladoras (11).

Es evidente que en esta nota introductoria la mujer intelectual desplaza su lugar de sujeto de la enunciación al de objeto receptor, pues Ana Mercedes Pérez invade o, al menos, considera legítima su invasión del territorio de la escritura únicamente porque los soldados que participaron en la Revolución le han contado ciertas verdades. Ella, como alumna de estos sujetos incuestionables, sigue en el lugar del espacio femenino, puesto que «si fuera hombre» no escribiría sobre la toma del poder, sino que, sencillamente, hubiera participado de la misma.

Con ello se pone en evidencia que estas primeras afirmaciones de la escritora, más que disculparla ante el público lector, como ocurría en los años anteriores, cumplía la función de resaltar las jerarquías de género e inscribir tanto a la autora como su discurso en el lugar de los dominados. Desde ahí sería más sencillo negar el tono amenazante que cualquier prosa conceptual reflexiva, escrita por cualquier ciudadana venezolana, debía portar para entonces. En este aspecto, con el juego de refrendar el carácter de verdad con el que pretendía vestirse ese movimiento político, la autora obtenía para sí y para su discurso el reconocimiento del gobierno, del Estado y de la institución castrense. No por casualidad, en la misma introducción, Ana Mercedes Pérez afirma:

> —Pero... entonces, cómo se hace la Historia, respondí, cómo hacer la de la Revolución de Octubre? Y el aludido alto oficial agregó: "se hace con los subterfugios de que se valen los historiadores".
>
> La palabra subterfugio acumuló en mí voluntad. Debía salir en cualquier momento de mi mente, cuando menos lo esperara. Me sentía poseída de admiración –es la verdad–, por el magistral golpe militar que dio al traste en 24 horas con tánta (*sic*) comedia política y que destruía en cierto modo la deprimente frase: "Hay crisis de hombres". Yo tenía que vencer aquellas resistencias a favor de nuestra historia contemporánea a quien la mujer venezolana no le debía nada como no fueran falsas promesas. Y un día de labor difícil surgió la brillante idea: mi subterfugio! Ante insalvables vallas, serenamente manifestaría: Yo tengo el permiso del Estado Mayor! (13).

Este fragmento resulta aún más elocuente que el primero, dado que la autora enmarca, dentro del juego de reafirmación de la masculinidad de los revolucionarios, su voluntad de «hacer historia» o, lo que es lo mismo, su necesidad de invadir el espacio de la racio-

nalidad y la organización social para entonces soportado en el discurso de las –recientemente admitidas como legítimas en Venezuela– Ciencias Sociales. A ello se suma que la autora se exime de cualquier responsabilidad de estar llevando a cabo actividades que no son propias de su género con la construcción de un personaje masculino, revolucionario, guerrero, letrado e idealista, que le sugirió emplear la seducción como herramienta, por medio de una serie de "subterfugios".

Durante el período 1945-1948, este modo de intervención será determinante para la permanencia de la mujer intelectual en el mapa cultural de nación, aunque sea de manera periférica. Dado que, como se ha visto hasta ahora, la negociación del voto femenino, el incremento de mujeres en los espacios académicos, la apertura de los medios de comunicación a las plumas de mujeres y otros tantos desplazamientos subjetivos acusados en esos años, obligaba a la ciudadana a permanecer como un elemento potencialmente conspirador. Este solapamiento, tanto para los sujetos como para los discursos, hizo posible que la participación de las intelectuales –más allá de las tensiones antes señaladas– se abriera campo progresivamente dentro de la historia de la literatura nacional.

En una actitud por completo ajena a las que expresaban las autoras del *Correo Cívico Femenino* –un medio impreso donde las intelectuales abogaban por su capacidad de pensar bajo una estructura lógica–, o bien Carmen Clemente Travieso –quien apostaba por la existencia de la mujer democrática como agente de cambio–, Ana Mercedes Pérez concluye su nota introductoria afirmando que «si alguna desemejanza se entrare entre los personajes de ayer y de hoy, no es por supuesto, culpa de la autora» (16), es decir, cierra todo este discurso donde reafirma el carácter revolucionario del golpe de Estado, la masculinidad de quienes lo protagonizaron, la ignorancia intrínsecamente femenina, su condición impuesta de mujer contempladora, la capacidad inclusiva del proyecto populista y la

condición de verdad del mismo, advirtiendo, sencillamente, que su texto no reproducirá del todo la versión oficial del hecho y que, además, ella no es responsable de la inexactitud.

Esta estrategia desarrollada por Pérez, de abordar una serie de tópicos prohibidos para las mujeres simulando obediencia frente al canon, también surgió con alguna frecuencia en la escritura de sus contemporáneas. Sobre todo dentro de los géneros tradicionalmente entendidos como de ficción. Al respecto, es importante recordar que tanto el género de la lírica como la estética de la novela rosa fueron impuestos y/o demandados como modos de escritura para muchas de las mujeres en los cuarenta, en particular desde aquellas plataformas mediáticas que no se centraban directamente en el quehacer cultural del país. Un ejemplo claro de ello lo constituyen los diarios de circulación masiva como *El Nacional* o *El Universal*.

Muchas veces, en estos medios de comunicación se aceptaba la existencia de mujeres escritoras en el panorama literario nacional, pero se planteaban como modelo a seguir figuras con una propuesta estética altamente conservadora y una subjetividad fácilmente comparable con la de las poetisas del intersiglo. Entre ellas se encontraban Edda Arriaga, Rosario Filiberto o Luz Machado de Arnao. El lunes 6 de enero del año 1947, la Asociación de Escritores de Venezuela inauguró una peña literaria con un recital protagonizado por Machado. Los medios de comunicación impresos de mayor circulación le dieron una gran cobertura al hecho. Tan solo el diario *El Universal* presentó dos reseñas diferentes, donde se reafirmaba la apuesta de, al menos, un grupo de intelectuales venezolanos por la permanencia de este estereotipo femenino en la literatura nacional. La primera de las notas, incluida en el apartado «Apuntes», lleva por nombre: «Luz Machado de Arnao y su recital poético». Como comentario introductorio a la participación de la escritora en el evento se afirma:

> Un acto de fina repercusión social en lo literario y artístico, fué (*sic*) el recital poético que la conocida intelectual venezolana Luz Machado de Arnao ofreció antenoche en los Salones de la Asociación de Escritores Venezolanos.
>
> Al influjo espontáneo en el sol y mieses de cantos que la elevada poesía de "Vaso de Resplandor" acendra –obra terminada de editar con gran éxito– una voz de caldeada distancia se dejó oír, cuya onda de graves musicalidades recogieron los sentidos peregrinos a manera de hondo fuego lanzado al viento, rojo meteoro sostenido, espesa niebla, densa miel: doble emoción que sugiere su contenido en cuanto a lo intrincado substancialmente de su estructura, caminos adentro.
>
> En moderado traje de negros difusos –color que dicta su faz espiritual al margen de lo divisible– la silueta tropical, elegante, condensó toda en aristocracia en las pupilas, hondas regiones sembradas al borde de unas ojeras en verde– sueño: cansando del mástil, ruta en desvío de la quimera, suma de noches.

Aunque pudiera resultar redundante la acotación en torno a las implicaciones sobresensibilizadas de esta reseña –sorprendentemente firmada por una de las activistas políticas más conocidas de la época, Ofelia Cubillán–, no deja de ser curioso que el título de "intelectual" atribuido a Machado se deba a su voz llena de musicalidad y a su manera de exhibir una figura tropical. Obviamente, el estereotipo de la mujer intelectual manejado en estos discursos está en una posición absolutamente distante de la que ocupaban mujeres como Lucila Palacios, Carmen Clemente Travieso, Panchita Soublette o la misma Ana Mercedes Pérez.

Luz Machado de Arnao, entonces, permanecerá alejada por completo de la ética y la estética de los hombres ilustrados, quienes

estaban en la obligación de racionalizar al pueblo, darle herramientas de análisis y reconstruir la Historia. De igual forma, resulta cuando menos interesante que el segundo comentario sobre esta reunión de la AEV también esté firmado por una mujer. Se trata de Clara Vivas Briceño y en su comentario afirma:

> Luz Machado de Arnao, cuya trayectoria lírica no ha sido superada por mujer alguna en nuestra Patria nos ofrece en este nuevo libro suyo la acabada expresión lírica de su alma de Poeta. Su voz no es el recorrido que se tiende desgarrador por los caminos del arte sino la angustia contenida, latente (…) su voz es la canción emocionada que con refrenada angustia se riega por todos los caminos del sentimiento, como el agua clara de los ríos de mi montaña andina que golpea la piedra y la hace cantar.

No es necesaria una revisión detenida del texto para notar que esta escritura, cuya intención aparente es evaluar la poética de "la mujer intelectual venezolana", tiene como finalidad implícita la reinserción del discurso femenino dentro de la pasión, la afectivización y la irracionalidad de esta imagen, ajena por completo a la figura del intelectual varón demandada por el proyecto nacional en desarrollo; no obstante, estos comentarios, sin quererlo, dejan en evidencia que para el momento de la aparición de una figura como la de Luz Machado de Arnao dentro del mapa cultural venezolano, la mujer productora de discursos, generadora de un capital cultural, estaba en un período de re-domesticación.

Quizás por ello, y a propósito de su fallecimiento, la figura de Teresa de la Parra –comprendida como la señorita que escribía porque se fastidiaba; quien afirmaba constantemente que ella «no era feminista», que era una dama y, por tanto no opinaba de política; o que ella no tenía posibilidad de hablar públicamente de hombres y, por eso, siempre refería la escritura de otras mujeres– adquirió nuevas fuerzas, a tal punto que su rostro –bien fotografiado, bien

pintado por artistas plásticos de conocida trayectoria– comenzó a circular en las revistas culturales, mientras que las referencias a su supuesta sumisión y obediencia aparecían al lado de los comentarios en torno a su aceptación en el campo intelectual europeo. Por ejemplo, el 21 de junio de 1947, la revista *Élite* publicaba una nota para rendir homenaje a esta escritora, de quien aseguraba que era «apreciada en los círculos literarios de Europa y América». En el mismo texto se afirma que:

> El Ateneo de Caracas y "Lírica Hispana" han promovido Concursos Literarios en homenaje a Teresa de la Parra, a los cuales concurrieron escritores y poetisas venezolanas, (*sic*) cuyos resultados serán dados a conocer en acto especial que se celebrará en el Ateneo de Caracas. En esa oportunidad serán adjudicados los premios correspondientes a las autoras laureadas, entre ellos, las obras de Teresa de la Parra bellamente encuadernadas y autografiadas por la señora doña Isabel Sanojo de Parra, madre de la escritora y la miniatura en marfil de la obra del destacado artista Alejandro Capriles, cuya reproducción fotográfica nos complacemos en publicar.

En este texto se reitera que la lírica era la única forma expresiva explotable por las mujeres con la anuencia de la alta cultura. Es decir –así como *Ifigenia* fue leída en clave de relato diarístico y, por tanto, obtuvo el derecho a la libre circulación–, la expresión de la intimidad y de las emociones ya estaba abiertamente admitida para los sujetos femeninos en la década de los cuarenta, pero también se propone que nunca tendrá el mismo valor cultural detentar el título de "escritor" –pues esto equivaldría a ser un intelectual con capacidad racional de organización– que ser una "poetisa" –quien simplemente pone en palabras su irracionalidad.

Para reforzar esta delimitación entre la escritura de hombres y la de mujeres, el homenaje a la narradora fallecida no consistía en la reedición de su obra ni en la publicación de una serie de estudios

críticos en torno a la misma, sino en la reproducción de su rostro, de su sonrisa y de su belleza física. El hecho simple de que la cara de Teresa de la Parra sustituya su discurso en medio de este homenaje, sirve para comprender claramente el carácter decorativo o trivial que todavía se le pretendía dar a la escritura de mujeres desde ciertos espacios intelectuales, aun cuando se tratara de mujeres reconocidas públicamente como una (autor)idad por otros escritores.

Esta pretensión se traslucía también en espacios normativos menos convencionales, hasta el punto en que, en algunos medios impresos de circulación nacional, se llegaron a proponer críticas directas –por ciudadanas autodesignadas como tales– a ese perfil de mujer productora y, más que nada, de mujer consumidora de discursos que trataba de instaurarse desde espacios muy legitimados de la alta cultura. Por lo cual hubiera sido demasiado arriesgado pronunciarse de manera frontal, en consecuencia se hizo posible encontrar, en la segunda mitad de la década de los cuarenta, textos como «Amiga aprende a leer», incluido en el ejemplar de la revista *Élite* del 17 de mayo de 1947:

> ¿Cuántos libros de autores venezolanos ha leído Ud. Querida lectora? Seguramente que ha hecho Ud. Memoria inmediata de las obras de Rómulo Gallegos, después ha titubeado, para finalmente encogerse de hombros. Desde mi posición invisible puedo asegurar que a esta pregunta solo la ha contestado una minoría, que han podido (*sic*) enumerar autores y obras, estableciendo comparaciones y hasta dando sus opiniones.
>
> Pero si la pregunta hubiera sido: ¿Cuántas novelas Rosa ha leído Ud. (*sic*) No bastarían los pulidos dedos de mis gentiles amigas para contarlos.

Si bien es cierto que esta breve nota se encuentra llena de errores ortotipográficos, que demuestran el poco o nulo interés que sentían

hacia ella los editores de la publicación, se debe recalcar su presencia en una revista de altísima circulación para la época. Hecho que se complementa con el problema de su autoría. Esta arenga no es atribuida a un sujeto femenino tradicional, sino a una mujer que no solo pone en circulación su discurso dentro de los medios de comunicación masivos, sino que además interpela e, inclusive, se podría decir que cuestiona la actitud de sus pares sociales al dirigirse a ellas. Tras la primera lectura de este discurso, aparentemente descriptivo, queda en evidencia que para el sujeto enunciador es condenable la situación que presenta y, por tanto, sus "amigas" –apelativo que sin duda cumple la función de sexuar al narratario– deben modificar su actitud ante el consumo cultural.

Asimismo, el tono de reproche del discurso, que se encuentra potenciado por el uso de preguntas retóricas, se une con una confesión del anonimato voluntario por parte de la hablante. Obviamente la renuncia al nombre dentro de este texto es merecedora de múltiples lecturas; pese a esto, en todos los casos, esta elección aporta un tono de intencionalidad y, por encima de ello, devela una absoluta conciencia de trasgresión. En primer lugar, esta "posición invisible" podría suponer una estrategia para asumir el papel rector, tradicionalmente adjudicado a los hombres dentro del imaginario nacional, sin poner en riesgo la honra femenina; en segundo lugar, podría tratarse de un mecanismo para convertir una visión, aparentemente individual, en un discurso plural, colectivo y, por tanto, político; o, finalmente, existe la posibilidad de que se trate de una forma de encubrir la búsqueda de la autorrepresentación.

Al respecto, se debe tener en cuenta que este texto acusa la existencia de una nueva y, por lo visto, infrecuente figura dentro del mapa subjetivo nacional: la lectora crítica. Según lo aquí expuesto, si era cierto que hacia la segunda mitad de la década de los cuarenta pocas mujeres venezolanas se acercaban a la literatura –empleando una acepción altamente tradicional del término–, también lo era que

había una pequeña "minoría" capaz de recibir, evaluar e inclusive usar textos legitimados por la alta cultura y, a partir de ello, articular su propio pensamiento. Comentario que comienza a perder su inocencia en el momento mismo en que la autora presenta como discursos consumibles y consumidos por el público común «las obras de Rómulo Gallegos» y «las novelas Rosa». En otras palabras, la exhortación que lleva a cabo la voz narrativa en este texto es, a la vez, un gesto de representación de una nueva subjetividad femenina crítica y capaz de desarticular el canon. Esta consideración adquiere un nuevo significado hacia el final del artículo cuando se afirma:

> Por eso abundan las mujeres a quienes los hombres llaman vacías, las que solo tienen un medio en el artificio de cremas y pinturas y para las que un hombre de alguna base cultural constituye un problema y un gran aburrimiento. Mujeres que no han aprendido a leer a pesar de que no necesitan pasar por el período Laubach, que dejan por latosa una gran obra, que no asisten a una biblioteca pública pero que en cambio concurren a las salas de espectáculos, gastan dinero en pinturas y couplets y devoran novelas insulsas.
>
> La Feria del Libro Venezolano es una puerta para que la mujer nuestra adquiera las obras que hasta hoy ha querido desconocer, es una invitación cordial de las páginas maravillosas del buen decir alma huraña de nuestra mujer.

Estos dos últimos párrafos del texto terminan por evidenciar las estrategias de invasión del territorio de la alta cultura empleadas por la autora de este artículo. Estrategias que en un gesto absolutamente frontal, son propuestas como alternativas de subsistencia a las otras mujeres venezolanas. Por una parte, se afirma que la frivolidad –ese atributo que en muchas representaciones mediáticas de entonces y de ahora se muestra como preponderantemente femenino– es solo una consecuencia de la configuración de la sociedad

venezolana y que, por tanto, es fácilmente solucionable. Por la otra, la autora previene a sus contemporáneas acerca del futuro cuando les dice que los hombres venezolanos –siempre tan inteligentes y preparados– merecen mujeres junto a las cuales no se aburran, con lo cual el consumo de la alta cultura por parte de sus esposas o novias tendría como única finalidad complacerlos.

II. Ensayando la pintura: autoescritura en *La leyenda del estanque* de Narcisa Bruzual

En medio de esta tensión y diversidad de representaciones y autorrepresentaciones de la mujer en los medios, resulta indispensable revisar la forma en que había sido leída la obra de Narcisa Bruzual para el momento de publicación de *La leyenda del estanque* (1948), o intentar ver, al menos de manera aproximada, en qué espacio de ese contínuum que representaban las escritoras en el campo cultural venezolano se ubicaba esta escritura. Para el año de publicación de esta obra ya la autora había editado *Bettina Sierra*. *Historia de una provinciana* (1945) y este texto –a diferencia de lo ocurrido con el libro *Caminos*, de Elinor de Monteyro, ocho años antes– había resultado ampliamente reseñado en los medios. Algunos de los comentarios críticos en torno a la primera novela fueron reeditados en las contratapas de *La leyenda del estanque*, con lo cual funcionaron como fórmula de legitimación tanto de Bruzual como de su escritura, al tiempo que inscribieron a la autora en un lugar más claro dentro del campo cultural venezolano. Por ejemplo, entre las referencias incluidas resalta una tomada del diario *La prensa* (Nueva York). Ahí se puede leer:

> La escritora venezolana Narcisa Bruzual nos ofrece su primera novela. Bettina Sierra es la historia de una muchacha provinciana que desde temprana edad sabe de los problemas que tiene nuestra

> mujer en una sociedad atávica, y valientemente los enfrenta (…) La novela es interesante, y aunque la autora nos advierte que debemos situarnos veinticinco años atrás, en los comienzos de la evolución social de la mujer, los problemas que encierra todavía no han logrado su total solución. Aunque Bettina Sierra pretende ser una novela de costumbres venezolanas, sus cuadros pueden representar costumbres de cualquier otro de nuestros pueblos hispanos (en Bruzual, 1948, 377).

Tal vez la distancia geográfica entre el espacio de producción y recepción de la novela haya permitido que en este comentario se expongan una serie de componentes nuevos –y en ocasiones hasta prohibidos– al configurar la subjetividad de la intelectual venezolana. Por una parte, la crítica reconoce la cercanía estética entre el discurso de Bruzual y el regionalismo venezolano, pues advierte que la obra «pretende ser una novela de costumbres»; sin embargo en el mismo discurso, poco antes, se le ha atribuido a la escritura de Bruzual una nueva función. Según esta nota, *Bettina Sierra* y, como se verá más adelante, *La leyenda del estanque*, pretenden ofrecer una reflexión sobre la situación de la mujer en el mapa cultural venezolano, pero antes de realizarla la autora se sitúa frente a la tradición literaria nacional y se reafirma como subjetividad posible.

En otras palabras, este comentario acusa la presencia de la mujer ciudadana –que transita por la urbe, se enfrenta a los prejuicios de género y toma decisiones políticas sobre su individualidad– como un sujeto problematizado dentro de la obra de Bruzual, reconoce el propósito de la autora de fragmentar la ética y la estética regionalistas con la finalidad de abrir un espacio más o menos definido para la intelectual construida por ella, la cual, literalmente, está apenas ingresando a la nación democrática. Más allá de la representación de los sujetos populares, tal aproximación distingue en la narrativa de esta escritora un proceso claro de autorrepresentación

y una estrategia de incorporación al campo intelectual venezolano de los cuarenta.

A pesar de ello, hay una serie de notas incluidas al final de *La leyenda del estanque*, como la de Juvenal, donde se afirma la poca intencionalidad de la autora. Es decir, donde se asegura, respecto a *Bettina Sierra*: «Son esas páginas las ingenuas impresiones de una muchacha más ingenua todavía» (ibídem, 376). De igual forma, entre los comentarios críticos de *La leyenda del estanque*, mostrados en la contratapa de la tercera novela de Bruzual: *Guillermo Mendoza. Historia de un hombre atormentado* (1952), se incluyen algunos juicios como el firmado por T. M. González Barbé, donde el autor asevera:

> Narcisa Bruzual, novelista venezolana, pluma ágil y admirable escritora de relieves y costumbrista avezada, con esta nueva novela que nos brinda, reafirma sus altos valores intelectuales y la firmeza de su inspiración. "La leyenda del estanque" es toda una novela. Todo un poema inmenso de amor, de ternura, de ansias supremas.

Pese a la brevedad del comentario, es sencillo notar que dentro del mismo coexisten elementos residuales y emergentes en torno a la forma de leer a la intelectual para los años 1945-1948, pues por una parte el autor establece que Narcisa Bruzual es una «avezada escritora», con lo cual la despojaría de la ingenuidad atribuida por Juvenal a la vez que la estaría ubicando aventuradamente cerca del discurso y la figura del varón intelectual; pero por la otra, trata de leer el texto narrativo, que anteriormente ha calzado de novelístico, desde la clave poética, emocional, improductiva y decimonónica donde se pretendía inscribir –desde varios espacios de la alta cultura– a las autoras venezolanas.

Quizás por ello la construcción «valores intelectuales y la firmeza de su inspiración», que bien pudiera lucir como un oxímoron dentro del imaginario nacional de esos años, en este caso se traduce

como una manera más conciliadora de entender la existencia de las mujeres que escriben (casi) tan bien como los hombres y procurarles al mismo tiempo, desde el campo intelectual, un espacio de acción limitado. En este mismo orden de pensamiento surge el comentario crítico del colombiano Bernardo Uribe Muñoz, quien tras equiparar la obra *Bettina Sierra* con *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, e indicar que se trata de un texto aun mejor que *Memorias de mamá Blanca*, afirma que:

> Tanto "La leyenda del estanque" como "Bettina Sierra" son libros preciosos, ingenuos, simples y bien escritos, muy bien tasajados (*sic*) y de un vocabulario finísimo. Narcisa Bruzual es una verdadera novelista. Sin duda ninguna. Es una verdadera prosista sin duda alguna y una contumaz disertadora de diálogos, que se ven y confunden a la persona lectora, acercándola hacia el final, deseosa de verla como termina (ídem).

El prototipo de la escritora ingenua y poco maliciosa resultaba por demás útil en ese momento histórico para justificar muchas de las formas de discriminación del campo intelectual venezolano hacia las mujeres. Quizás por ello no deja de ser curioso que tras reafirmar la dulzura y la inocencia de la autora se le ratifique en el puesto de "prosista". Según el texto, Narcisa Bruzual es una mujer que, aun cuando presenta cualidades de las poetisas del intersiglo, tiene la capacidad de narrar historias que, dicho sea de paso, bien podrían ser consumidas por hombres.

Incluir el significante «persona lectora» dentro de este texto sugiere que la mujer lectora se había alejado, aunque fuera de manera paulatina, de la señorita de comienzos del siglo XX, quien consumía discursos frívolos o novelas por entrega para divertirse, al tiempo que se había ido acercando al ciudadano laico y letrado en formación. Este hecho –reflejado en algunos medios de comunicación creados por mujeres, como se señaló anteriormente– supone, por

extensión, una cercanía entre los hombres y las mujeres escritoras. En otras palabras, si tanto los lectores como las lectoras se apropian –y, por extensión, quizás llegaran a producir– discursos de la misma calidad y condición, la capacidad de reorganización del espacio de las autoras no tendría por qué ser ni menos eficaz ni menos importante que la de los escritores.

Ciertamente la mención de este hecho no es explícita; pese a ello resulta significativo que esta sensación de reacomodo tanto del territorio de acción de la escritora venezolana como de su producción dentro del campo cultural, sobrevenida tras la lectura de la obra de Narcisa Bruzual, no haya sido experimentada exclusivamente por Bernardo Uribe Muñoz. Por el contrario, luce muy extendida en el proceso de recepción de su narrativa. Basta con leer el comentario de Manuel García Hernández, quien al hablar de *La leyenda del estanque* aseguraba:

> Narcisa Bruzual nos ofrece una novela de muy hermosa factura. Tiene su sabor criollo como las “Memorias de mamá Blanca”, de Teresa de la Parra. La hacienda de café luce sus azahares en los árboles; los aguacates, de pulpa carnosa y amantecada, junto a la yuca, el cilantro, la hierbabuena y el apio, que son manjares exquisitos para el paladar; los onotos, tulipanes, dalias, malabares, begonias embellecen esa hacienda en donde Gundita expía su falta terrible ante una sociedad que es más criminal aún que la hace vender su hijo para borrar una falta que está en el grito de la naturaleza humana.
>
> “La leyenda del estanque” reúne muchas cualidades: frescura de estilo, apreciación justa de la sociedad que comete el crimen de ocultar la verdad de la maternidad, que es sagrada; descripción de caracteres bien analizados y la alta cualidad de escribir para el público lector en un lenguaje claro y definido (ídem).

Resultaría inclusive redundante mencionar la casi mecánica tendencia a comparar la escritura de cualquier mujer venezolana con la obra de la autora de *Ifigenia*. De hecho, ya para la publicación de *Bettina Sierra*, García Hernández había asegurado: «El estilo es lozano y se advierte esa sencillez que es la cultura intelectual de la autora», para finalmente agregar: «Como la pudimos apreciar siempre en Teresa de la Parra» (ibídem, 376). Es decir, desde la primera publicación de la autora este crítico se había encargado de inscribir su escritura y subjetividad dentro de una tradición fundada en el gomecismo.

A pesar de ello, Manuel García Hernández, en sus reflexiones sobre *La leyenda del estanque*, confiesa una serie de desplazamientos respecto a la recepción de esta escritura que sitúa, tanto a la autora como a su texto, en un territorio identitario más cercano al del intelectual orgánico del proyecto populista. Por una parte, el crítico no dedica su nota exclusivamente a hablar de Narcisa Bruzual, su belleza o su fealdad, sino que se centra en el texto, en su estilo y en su estructura. Un hecho absolutamente extraño en la recepción de la escritura de mujer en la década de los cuarenta. En segundo lugar, el juicio se hace a partir de lo ya escrito y se abandona el tono prescriptivo que solía marcar este tipo de aproximaciones para, finalmente, clasificar el texto de novelesco y, con ello, inscribirlo dentro del espacio de la alta cultura.

Precisamente, aquí cabe preguntarse una vez más por el carácter funcional de la obra de Narcisa Bruzual. *La leyenda del estanque* es una novela que parte definiéndose como un «ensayo de novela» y funciona como punto de enclave en la propuesta política de constitución del "yo" presente en *Caminos*, de Elinor de Monteyro. Se trata de una obra que, quizás por casualidad, se produce en lo que se ha entendido tradicionalmente como un período de transición de la política venezolana y dará cuenta de la necesidad de reescritura que podría abrir paso a las subjetividades deseadas y deseantes inmersas en esta ficción.

En principio, tal como se había establecido que debía ocurrir con las escrituras de mujer desde algunas décadas antes, el texto es introducido por una nota de la autora. Una suerte de reflexión que no solo cumplía la función de disculpar a la mujer que escribía debido a la osadía de introducirse dentro de ciertos espacios simbólicos y analíticos que correspondían tradicionalmente al sujeto masculino, sino que además funcionaba como una glosa aclaratoria de todo aquello que no se quería decir con el texto. Sin duda un artilugio que salvaba a la mujer de cualquier acusación de creerse tan novelista como los intelectuales consagrados.

Concretamente, esta introducción proponía que –al igual que ocurría con el uso de las pieles por parte de las mujeres– la escritura estaba siendo adecuada a las necesidades femeninas, por lo tanto en esta obra no se estaba hablando sobre temas de hombres, con ella no se quería sugerir una forma de saber distinta a la institucionalizada, no se pretendía ingresar ni al canon ni a la historiografía literaria nacional y, por encima de todo, nada de lo ahí contado tenía la finalidad de cuestionar los lugares de identidad preconstruidos en los medios impresos:

> Este segundo ensayo de novela va precedido de un desanimador concepto que hoy se tiene sobre la novela. Pero a pesar de las respetables opiniones de nuestro ensayista don Mariano Picón Salas, con respecto a este género literario, emito una idea que no sé si estará de acuerdo con los pesimismos literarios actuales.
>
> Nada en la vida desaparece. Todo se transforma o se renueva. Por eso no creo que la novela es (*sic*) un género que tiende a desaparecer. La novela, como todo, necesita transformarse, hacerse más humana, más atractiva, más de acuerdo con los tiempos decadentes que nos ha tocado vivir (7).

Curiosamente, la autora se presenta con el principal rasgo de identidad que le ha otorgado Juvenal: en esta nota Narcisa Bruzual decreta su ingenuidad y, tras ello, admite que su creación ni siquiera es enteramente suya, porque está cargada de intertextualidad. Para demostrarlo refiere –en un espacio brevísimo– ciertas afirmaciones de Mariano Picón Salas, la existencia de Miguel de Cervantes y alguna capacidad deliberativa en torno a la novela como género. Este movimiento, que ya había sido reconocido en las escrituras de mujer de décadas anteriores, se torna todavía más interesante cuando la autora asegura: «a pesar de todo (…) surge siempre el Quijote y con esta fe de origen literario, lanzo mi segundo ensayo de novela» (8), es decir, cuando insinúa que el individuo referente a partir del cual construye su identidad no es el escritor Miguel de Cervantes, sino el personaje don Quijote de la Mancha, explicita que la posición deseada dentro de la obra no es la de sujeto autor, sino la de carácter narrado.

Todo ello se ratifica con el comentario de cierre de este "Preámbulo", cuando Narcisa Bruzual, tras haber contrariado a una figura con altos niveles de legitimidad dentro de la intelectualidad venezolana, como el crítico Mariano Picón Salas, establece que la existencia –o no existencia– de la novela como género no depende del autor –figura por demás tambaleante dentro de *La leyenda del estanque*–, sino del pacto ideológico que establezcan los lectores con el texto; por ello esta obra va dirigida a los consumidores «que no piensen atómicamente» (ídem). En otras palabras, ya desde el comienzo de esta novela no solo hay un reconocimiento de los moldes de saber configurados desde la academia, sino además una deformación consciente de los mismos, lo cual en muchas oportunidades se traducirá en una propuesta estética deconstructora.

Aunado a esto surge un elemento todavía más interesante. Como se ha visto con detenimiento a lo largo del proceso de revisión de la producción mediática en el trienio adeco, estos años fueron vistos

por la intelectualidad orgánica de la democracia como los correspondientes al comienzo de la utopía populista, inclusive como los elegidos para ello. Es decir, como un período de apertura, inclusión, ruptura de los antiguos moldes subjetivos y creación de nuevos espacios de pronunciamiento para las subjetividades marginales; no obstante, el desplazamiento autoral que lleva a cabo Narcisa Bruzual en esta nota introductoria, le permite proponer que estos años no corresponden a un período de fundación, sino de decadencia. Un momento discursivo en el que «nuestros ideales de vida mejor han sido vencidos por una realidad de destrucción» (7), lo cual equivale a un espacio en el que las inestabilidades de la mencionada utopía se exhibirán y, por ende, todas las identidades omitidas por las mismas saldrán a flote.

En otras palabras, se proponen –al mismo tiempo– dentro de la nota introductoria los siguientes postulados: un elemento de comunión entre subjetividades que trascienda el proyecto de organización social (al menos en teoría) dominante del pensamiento venezolano para esos años y busque, como soporte fundamental, la supervivencia en medio de un momento de decadencia; un discurso más cercano a los delirios de un personaje que a la capacidad narrativa de un escritor clásico; un tejido que dé cuenta de un proceso de transformación obligado dentro de una escritura que recoge otras formas de ser; finalmente, se asegura que la elección del *no ser* no es más que una mera transformación de la subjetividad.

Curiosamente, tras estas afirmaciones que ubican al lector en un plano de revisión histórica y literaria, la novela introduce un primer capítulo titulado «La hacienda de don Benito Silva». Este apartado, temática, estilística y estructuralmente, pareciera calcado de la tradición regionalista venezolana, pues describe con lujo de detalles el espacio geográfico dominado por un personaje masculino, su interacción con el peón, el caos desatado por la naturaleza indomable y la racionalidad que caracteriza al –hasta entonces considerado–

protagonista, quien se niega a creer en los poderes mágicos de un estanque ubicado dentro de su propiedad.

En este primer capítulo, relatado en tercera persona por un narrador omnisciente, no actúan aún los personajes femeninos que articularán la obra. La única mención que se hace de las mujeres está en la boca del mayordomo, Bernardo, quien si bien emplea un discurso antinatural que aligera la vieja dicotomía habla culta/habla popular, elige una construcción que, al igual que el paisaje descrito anteriormente, parece reproducida de algún texto regionalista. Afirma entonces: «—¡No diga usted eso, don Benito! ¡Recuerde que tiene una esposa que es una santa y una hija que es un tesoro!» (25).

Esta afirmación, incluida en el primer capítulo, además de refrendar la altísima popularidad que los estereotipos de la mujer como orla y la mujer deificada tenían en el imaginario venezolano de esos años, sirve a su vez para reiterar el tono intertextual de la escritura de la autora. Este "ensayo" será a su vez un texto crítico y, en ocasiones, teórico que permitirá tanto la revisión de las novelas que sí se han consagrado como la relectura del proyecto de nación contenido en las mismas. Por eso, tal y como se pretendía que ocurriese con los textos fundacionales venezolanos, en esta obra se mencionan y se condiciona la actitud de ciertos sujetos femeninos antes de darles alguna posibilidad de pronunciamiento.

A todo ello se suma el hecho de que los personajes femeninos no son designados, en este primer enunciado, por sus nombres. Aun el hombre que trabaja en la servidumbre, fácilmente identificable con Juan Bimba, pareciera disfrutar de un derecho mayor a la identidad jurídica, pues es llamado desde el comienzo «Bernardo» y es definido como: «el mayordomo, quien se ocupaba en unir manojos de pasto» (12) o, lo que es lo mismo, ancla su identidad en sus acciones y no en sus relaciones. Mientras tanto, dos de los personajes femeninos que regirán el curso de la obra –como son la protagonista Gundita y su madre, Piedad– serán hasta el comienzo del segundo capítulo, la madre y la hija de don Benito.

Ahora bien, cabe destacar que desde este primer capítulo la autora propone las líneas de fuga que permitirán desarticular el proyecto populista subyacente en la tradición literaria del regionalismo y, por extensión, en las subjetividades encarnadas en su interior. Introduce entonces un elemento que si bien es mencionado solo al comienzo y al final de la novela, adquiere cierta relevancia por su presencia en el título de la obra: «el estanque». La representación de un estanque encantado en esta obra, además de acercar el discurso regionalista al pensamiento fantástico de los cuentos de hadas, sirve como detonante de una reflexión que se llevará a cabo a lo largo de toda la novela y está asociada a la validez universal de la productividad, la racionalidad y el progreso como valores rectores de la nación democrática.

Al igual que hubiera ocurrido en cualquier otro texto que pretendiera proponer un modelo de organización social para Venezuela fundamentado en convicciones positivistas, en *La leyenda del estanque* la referencia a la superstición no está en boca del sujeto letrado, sino de Bernardo, un personaje que no parece haber recibido educación formal; no obstante, la voz narrativa intenta instituir que la creencia irracional en capacidades supramundanas no es consecuencia de una escasa formación académica, sino de los esfuerzos realizados por quienes ocupan posiciones de poder para amedrentar a las personas que se encuentran a su servicio. La voz narrativa indica que, una vez dada la orden de clausurar el estanque, don Benito:

> Pensó en las palabras de su mayordomo y experimentó un ligero recelo. Los peones tenían la creencia de que el estanque representaba algo sobrenatural y que su leyenda debía ser considerada como un símbolo de fe. Muchos de ellos, por las noches, oraban alrededor del pozo y prendían velas sobre el pretil en desagravio por cualquier acto irrespetuoso que alguien pudiera haber cometido contra tal principio religioso. Las gotas de esperma cuajadas

> sobre el cemento daban fe de tal apasionamiento. Algunos de los peones más viejos contaban que en épocas remotas los obreros casados llevaban a sus esposas a contemplar la profundidad del pozo y con severa amenaza les decían: "Si algún día se te ocurre serme infiel, este será tu castigo!" y les mostraban el profundo estanque. Aquellas mujeres le tenían terror al pozo (20).

Este fragmento introduce dos indicios fundamentales que lo hacen particularmente elocuente. En primer lugar, constituye la segunda mención que se hace en la obra a algún personaje femenino y, no por casualidad, se hace de forma indeterminada. «Aquellas mujeres», como dice el texto, forman parte de un contingente que se encuentra sometido a la sospecha, a la coerción y al modelaje conductual. En segundo lugar, la práctica represiva mencionada en esta cita sugiere que el origen del miedo hacia el estanque no estaba asociado a la superstición, sino a un sistema disciplinario que acabó por transformarlo en un elemento temible. Ello lleva a pensar en todo el sistema jerárquico y en la organización social contenidos en la obra como una consecuencia directa de ciertas prácticas punitivas que han conseguido solidificarse como creencias.

Quizás uno de los episodios más ilustrativos al respecto sea precisamente el que cierra el capítulo I, cuando Bernardo «hizo por dormir. Y en esa noche soñó con cosas sobrenaturales y siniestras» (22). Al leer esto resulta obvio que para Narcisa Bruzual la ética y la estética regionalista, determinante en casi todos los aspectos del lugar subjetivo de la mujer dentro de la sociedad venezolana, estaba lejos de la pureza racional que pregonaba. Al contrario, constituía no solo un elemento productor de imágenes oníricas y macabras, sino que además tenía un fundamento y, en ocasiones, también una finalidad coercitiva.

A partir de aquí es posible comprender el desplazamiento que sufre la historia en el segundo capítulo, cuando se abandona la referencia a la naturaleza, a la hacienda y a la lógica, para pasar a

construir ese sujeto femenino inestable, huidizo, que protagoniza la novela. Los dos primeros párrafos establecen una relación directa con la vieja práctica de amenazar a las mujeres en el pozo, referida anteriormente, pues –a la manera de una narración biográfica tradicional– condensan todo el período de formación del personaje, pero dejando claro cuáles fueron los marcajes simbólicos que sufrió su identidad:

> La familia de don Benito Silva residía en Caracas. Esta se componía de su esposa Piedad, su hija Gundita y la tía Eugenia, hermana de Piedad. El nombre de la hija de don Benito Silva era Segunda, nombre de tradición familiar, pues así se llamó su abuela paterna. Muchas familias venezolanas acostumbraban usar el diminutivo como expresión de un más vivo cariño y, aunque parezca paradójico, mientras más disminuían el nombre de pila, más pretendían demostrar lo grande de su afecto. Esta era la razón porque a Segunda la llamaban Gundita. La mayor parte de los amigos de la familia Silva ignoraban el verdadero nombre de la hija de don Benito y muchos creían que se llamaba Gumersinda (23).

En esta introducción es fácil reconocer uno de los guiños paródicos más empleados por las autoras que componen este corpus: el uso de nombres alegóricos. A la manera de Rómulo Gallegos, los nombres propios dentro de esta historia suponen un símbolo del sector social cuya conducta se pretende modelar a partir del personaje; sin embargo, en el caso de las escrituras de estas mujeres, esa práctica se carga de ironía. Así pues, Piedad resulta ser uno de los personajes más maltratados y, como consecuencia de ello, menos compasivos de toda la historia; Eugenia encarna la infelicidad casi absoluta; al tiempo que Gundita –cuyo significante primero se disuelve en la memoria colectiva–, lejos de constituirse como un ser querido, representa un espacio subjetivo que, ante la disputa, acaba por diluirse.

Evidentemente, junto a don Benito –llamado así, con el apelativo jerárquico, por la voz narrativa– tanto su madre fallecida como su hija adolescente pasaban a ocupar un plano secundario, hecho fijado no solo en el significante "Segunda" que ambas llevan como nombre, sino en borrar esa única marca de identidad como consecuencia de un ejercicio de control supuestamente guiado por razones afectivas. Paradójicamente, este personaje femenino presenta desde un primer momento una clara postura política frente a las distribuciones de género, postura que además no pareciera causarle desagrado:

> Esta muchacha contaba apenas trece años, pero su contextura la hacía aparentar más edad. Todo en ella era prematuro: los sentimientos, las ideas y el desarrollo físico. Su afición por las cosas de la Naturaleza la obligaba con frecuencia a dedicar horas y horas a la investigación sobre fenómenos cósmicos. Una tarde muy clara reflexionaba Gundita en la importancia del sol al brillar y alumbrar todo lo que había sobre la tierra (...) Y Gundita llegó a la conclusión de que por ser el sol masculino dominaba el espacio con alardeos de soberano y la luna, en cambio, con su prudencia y ternura femeninas, se veía precisada a disimular su claridad hasta que el sol abandonase el cielo. Después de estas deducciones, se le ocurrió pensar: "Eso mismo acontece con los humanos: el hombre enardece los ánimos y la mujer serena los espíritus enardecidos!" (23-24).

Sería imposible negar cierto tono esencialista dentro de este comentario; sin embargo, existe también una declaración de intenciones por parte del personaje, quien se reconoce diferente a los varones y, además, elige esa diferencia como forma de identidad, aunque –como se ve a lo largo de la novela– en ocasiones ello suponga tener que defenderse de ciertos ejercicios opresivos. En este

marco toma un nuevo significado la precocidad del personaje, puesto que el posicionamiento en defensa de su diferencia hace que no solo su desarrollo biológico sea prematuro, sino también su ubicación –como mujer venezolana letrada– dentro de la sociedad.

Es obvio que la funcionalidad –productora o reproductora, según fuera el caso– que le habían adjudicado a los venezolanos las escrituras fundacionales de la primera mitad del siglo XX, queda sustituida dentro de esta novela por el cuestionamiento en torno al valor del sujeto. En otras palabras, el personaje central más que cuestionar su rol cuestiona su existencia. Quizás esto explique por qué, a medida que avanza la obra, emergen en medio de la escritura ciertos desechos del no-ser, de esa entidad sin función esencial que Narcisa Bruzual presenta como una parte constitutiva y necesaria de la sociedad. Gesto que le permite a la autora romper con la polaridad que presentaba estos elementos "no funcionales" como ajenos y excluibles de cualquier proyecto de nación posible. A partir de esta ruptura se abre a los sujetos femeninos la alternativa de circular dentro de cualquier discurso, aun cuando hayan renunciado a la única opción de ser que se les ofrecía.

Una de las particularidades del texto es el proceso de aceptación y/o construcción del cuerpo que llevan a cabo estos individuos. Gundita, por ejemplo, edifica su yo sobre un cuerpo que –según la propia voz narrativa– sufre constantes modificaciones. En el segundo capítulo de la novela, la voz narrativa señala:

> Sus dedos finos y nerviosos sintieron la necesidad de acariciar las sedosas carnes de las rosas y sus pétalos le parecieron tan suaves. Los olió afanosa y experimentó una agradable sensación al extraer de ellos un perfume que embriagaba. Los besó varias veces y entornaba los ojos para sentir el íntimo capricho de gozar el hechizo del excitante aroma aunque por su tierna edad no pudiera darse cuenta exacta de las deliciosas emociones de voluptuosidad

> que despertaban en ella la fragancia de aquellos pétalos. Recogió algunos de los desprendidos y los guardó entre las páginas de un libro. Y un día, cuando hojeó aquel volumen los vio marchitos, ¡Entonces, olían a paja, a cosa tostada, añeja! Y Gundita pensó: "¡Las cosas se transforman!" (26).

Más adelante, añade:

> Una vez, frente al espejo, su cuerpo desnudo hizo alarde de hermosura ante sus ojos curiosos y sorprendidos. En esa oportunidad pudo apreciar diferencias fisiológicas que dieron motivo a la reflexión. La pubertad empezaba a modelar sus virginales formas. Eran los primeros pasos hacia la adolescencia. Ya su cintura iba tomando flexibilidades y proporciones de nubilidad ¡Qué raro todo aquello! Después de haberse enterado de los cambios sufridos en su cuerpo, los efectos del pudor la hicieron comprender la necesidad del traje. Íntimamente se dijo: "¡Yo también me transformo!" (27).

Este largo fragmento de la novela abre la reflexión respecto a la posibilidad de encarnar seres no funcionales dentro de la sociedad. Ciertamente, podría entenderse que la analogía –utilizada hasta el agotamiento en el intersiglo venezolano– entre la mujer y la flor constituye una repetición mecánica del discurso canónico; no obstante, la caracterización de la rosa como un elemento perecedero, incapaz de adornar –es decir, de cumplir su función fundamental– eternamente, le da un nuevo signo a este paralelismo.

La mujer y la flor no se parecen porque sean hermosas, porque despidan un bello aroma o porque sean objeto de culto, sino porque no están inscritas dentro de ninguna estructura estable y, en consecuencia, están sujetas a modificaciones caprichosas e inevitables, igualmente son susceptibles de marchitarse y, por último, tienen la potestad de rebelarse frente a la función social que les ha sido impuesta. Todo ello les permite la adopción de un cuerpo físico

donde reposar, aunque –en teoría– este tienda a desaparecer ante cualquier intento de romper con lo establecido.

Ahora bien, el proceso de inscripción de una subjetividad determinada en un cuerpo no solo se lleva a cabo por medio de esta antigua analogía mujer-rosa, sino que además se vale de muchas otras representaciones del sujeto femenino inscritas en distintos espacios discursivos de la época. Dentro de la obra coexisten el discurso médico, encarnado en Harold Grimm; el discurso mediático, que va de un personaje a otro, pero se estabiliza en Piedad; y, finalmente, el discurso de la tradición regionalista, que circunda a don Benito y a todos los espacios que le rodean.

Así, por ejemplo, la primera menstruación de Gundita es silenciada y censurada por la madre, quien se limita a responder: «¡No estás rota! ¡Eso es así!» (38); es controlada por el médico, quien explica la situación a su hija y la usa como mensajera aunque no le permite exponer en voz alta sus conocimientos; es obviada por el padre, quien no entiende la presencia de una corporalidad femenina; hasta que, por último, es comentada por la tía Eugenia, quien asegura que no hay ningún misterio en el acto de menstruar y que todos esos temas deberían tocarse abiertamente. El cuerpo se constituye dentro de esta obra en receptáculo de buena parte de los discursos rectores del imaginario nacional de esos años. Por ello, a medida que avanza el texto, resulta imposible fijar sus límites e, inclusive, tratar de imaginarlos.

Esta saturación permite que se quiebre la relación automática entre cuerpo y subjetividad femenina. Se confirma dentro de la novela que ser una hembra humana no equivale a desarrollar una subjetividad, en consecuencia toda pregunta con relación al lugar de las mujeres dentro del proyecto nacional naciente, más aún en el caso en que la formule una mujer, supondrá cierto nivel de compromiso que dificulta la posibilidad de responderla desde un saber analítico. Solo entonces tendría cabida el no-ser o el ser no funcional dentro

de este mapa de representaciones.

Ello explica también la relación de personajes como Piedad con la tradición. El rescate del no-ser que lleva a cabo Narcisa Bruzual por medio de la construcción de Gundita, pone en riesgo la condición de persona que difícilmente habían conquistado las mujeres venezolanas en esos años. Piedad, entonces, se mueve en el espacio de lo regulado: no toca temas prohibidos, esconde cualquier ruptura de la norma, evita todas las situaciones que puedan suponer un quiebre de la normalidad, con lo cual consigue postergar todo lo políticamente innegociable.

Muy por el contrario, Gundita se enfrenta a la ley del padre, reconoce su deseo e, inclusive, llega a cuestionarse si el mismo no puede permanecer circunscrito al ámbito familiar:

> —Yo no me pienso casar, Griselda.
> —¿No te gustaría casarte con Axel?
> —¡No! A mí no me gustan los hombres que se van tan lejos.
> —¡Pero él viene dentro de seis años, tonta!
> —¡Seis años es mucho tiempo, Griselda!
> —¡No lo creas!
> —¿Por qué no te casas tú con Axel?
> —¡Ah! porque Axel es como mi hermano.
> —Pero no es tu hermano.
> —Pero es casi un hermano para mí. Mi papá siempre me dice que lo trate como a un hermano.
> —Y ¿por qué será malo casarse con un hermano, Griselda?
> —¡Yo no sé! Pero es malo.
> —Tantas cosas que son malas, ¿verdad?
> —¿Qué otras cosas son malas, Gundita?
> —¡Muchas! Mi mamá siempre dice: "¡No hagas eso, niña, porque es malo!"

—Las mamás siempre encuentran todo malo (53-54).

El uso reiterado del verbo "ser" al momento de evaluar moralmente una u otra conducta, a simple vista, pareciera indicar la presencia de ciertas verdades incuestionables dentro de este diálogo; sin embargo, el hecho de inscribir cada sentencia dentro del discurso rector de la madre indica que esas afirmaciones solo constituyen verdades jurídicas, instituidas desde una serie de relaciones intersubjetivas que, como tales, son modificables. De hecho, en otros momentos de la novela se dejan ver algunos de los mecanismos de institucionalización que han convertido estas creencias en verdades. Por ejemplo, en el apartado titulado «Audacias de juventud» se establece la coacción como el mecanismo por excelencia y, no por casualidad, Piedad hace un uso recurrente del mismo:

> —¡En el río! ¡El agua está muy sucia, Gundita! –exclamó Griselda muy alarmada de la audacia de su amiga.
> —Pero yo me eché agua limpia después –expresó Gundita con timidez, presintiendo que su mamá, quien la escuchaba, pudiera reprenderla.
> —¡Esta niña se va a enfermar cualquier día! –intervino Piedad un poco molesta y con expresión de reproche.
> —¡Cuando el río está así tan sucio, mi papá no me deja bañar, Gundita! –volvió a decir Griselda.
> —Porque tú eres una niña obediente, pero Gundita es muy voluntariosa –dijo Piedad más alterada (...)
> Gundita, ante aquellos retos maternales, creyó más prudente callar. Aquellas expresiones violentas de su mamá la acobardaron (85-86).

A lo largo del texto el intento de doblegar cualquier gesto de ruptura pasará por esta construcción de estereotipos, por la referencia a una imagen ideal en contraste con la actitud cotidiana del personaje

central. Alternativamente –según el discurso en el que se inscriba cada personaje– el juego, el desafío y hasta la búsqueda del consenso, actuarán también como herramientas para la institución de un modelo de feminidad. Cada uno de estos mecanismos supondrá la preexistencia de un espacio de poder determinado desde el cual se pautará la forma correcta de ser mujer.

Ahora bien, uno de los rasgos más interesantes que presenta el personaje de Gundita está en el uso político de cada una de las identidades propuestas desde el poder. Por ejemplo, tal y como se perfilaba por entonces a las mujeres desde la publicidad, Gundita se reconocía más apasionada que racional; no obstante, este personaje entiende su incapacidad de reflexión como una marca de identidad que le permite posicionarse frente al mundo, elaborar un discurso propio, expresar sus deseos y, por lo tanto, desarrollar una subjetividad. Muy por el contrario a como se entendía esta particularidad en los medios de comunicación social de la época, donde la irracionalidad era un obstáculo para el establecimiento de la comunicación intersubjetiva.

Algo similar ocurre con la representación de la frivolidad femenina. En algún momento de *La leyenda del estanque* –como era común en las representaciones del sujeto femenino en las novelas venezolanas de los cuarenta– se narra la escena del espejo. Gundita está creciendo y lo nota mientras contempla el reflejo de su rostro. La diferencia principal en el procedimiento de reescritura de esta escena que lleva a cabo Narcisa Bruzual está en que, tras maquillarse, Gundita opta por quitarse la pintura del rostro y asumir que su subjetividad reside en otros lugares de expresión. Por ello, cuando la madre la descubre, en lugar de exhibirse Gundita sencillamente dialoga:

> La presencia de Piedad hizo viva la impresión en la faz de Gundita. Trató de disimular, pero sin ningún éxito. La madre, al darse

> cuenta del desorden que había sobre la peinadora, le dijo a la hija en tono alterado:
> —¿Qué has hecho, Gundita?
> —¡Estaba ensayando la pintura, mamá!
> —¿Te gusta pintarte?
> —¡No!, ¡me veo muy fea!
> —¡Has hecho un desastre, Gundita! –exclamó Piedad viendo la pintura regada sobre la peinadora.
> —Eso mismo hizo el gatito con mi hilo de bordar –y rió nerviosamente.
> —Y ¿por eso has hecho esto?
> —¡No, mamaíta! ¿Cómo puedes pensar tal cosa de mí? Es que yo me parezco a los animales y sin darme cuenta hago lo mismo que hacen ellos.
> —¡No digas disparates, Gundita!
> —¡No son disparates, mamaíta! Es la verdad. ¡A mí me gustan tantas cosas que hacen los animales! Por ejemplo: me encanta echarme sobre la yerba fresca, coger sol, saltar por encima de la grama verde y sentir mis finas cortaduras en mis piernas, jugar, correr, gritar, morder las frutas en los árboles, porque las siento más sabrosas.
> —Por eso ensucias tantos vestidos.
> —¡No puedo echarme al suelo desnuda, mamaíta! El vestido se lava (72-73).

El juego de afirmación y negación del personaje es evidente. Por una parte, simula inscribirse en el espacio de la mujer ornamental que se demandaba desde varios discursos mediáticos del país. Luego, huye de este lugar de pertenencia por medio de la animalización consciente y elegida para, más tarde –tras haber confesado su irracionalidad–, asegurar que no es un animal del todo, puesto que no consigue renunciar al vestido como marca primera de su categórica civilización. Se hace obvio entonces que una de las estrategias

de subjetivación propuestas dentro de esta obra radica en la capacidad proteica de la identidad.

En medio de este diálogo se cuela también otro de los elementos significativos de la escritura de Narcisa Bruzual: la relación sujeto-mundo. Es importante recordar que poco antes de que se llevara a cabo el intercambio entre Piedad y Gundita, la joven había decidido renunciar a «la máscara de feminidad» contenida en el maquillaje y –tras eliminar los «borrones de carmín»– se mira al espejo nuevamente. En silencio, el personaje piensa: «Así estoy mejor, porque es como me quiere Plácido. Siempre me dice que lo más bello es lo natural!» (72).

Además de asomar otro lugar de identidad donde se refugia y del que luego huye, esta afirmación en boca de Gundita lleva a pensar en la posibilidad de comprender el cuerpo como vehículo para la comunicación y –por tanto– para la producción de un sujeto. La única forma de acceder a Plácido, a Piedad, a la identidad animal e, inclusive, a la frivolidad femenina, es empleando la corporalidad como superficie de significación o, en otras palabras, la posibilidad de interacción en Gundita comienza cuando se sabe símbolo expresivo más allá de las lecturas que se quieran imponer como estructurales.

Todo ello asigna una carga de responsabilidad fundamental a este sujeto femenino representado, puesto que al reconocer su cuerpo como significante reconoce también el cuerpo del otro como espacio a ser significado, con lo cual la percepción del entorno y de otras individualidades dependerá, en gran medida, del uso que se haga de la propia corporalidad. Por ello, no es de extrañar que el cuerpo de Gundita –además de percibir, recibir y jugar con los significados que se le asignan– esté encargado de crear nuevos discursos:

> Ya en su habitación la hija de Piedad se puso el traje de baño. Con precaución investigó si su mamá, Griselda y su papá habían regresado del paseo. Satisfecha de que nadie se enteraría de su hazaña con Plácido, se miró al espejo y viendo que su cuerpo se marcaba

> demasiado bajo la tela estrecha, un prejuicio cruzó por su imaginación ¿Qué pensaría Plácido al verla así? ¡Se fijaría en sus formas, desde luego! Y reflexionando se dijo: "¡Qué importa! ¡Mi cuerpo es bello, joven y causará admiración ante los ojos de Plácido!" Dio una vuelta hacia atrás para convencerse del aspecto agradable que haría su figura delineada graciosamente a través de la malla. Convencida de la buena impresión que iba a hacer en el ánimo de su novio su silueta, se dirigió al río (79-80).

Es obvio que para ese momento ya Gundita reconoce el cuerpo como vehículo para establecer relaciones con el afuera, de hecho la manera de hacerse querida y definirse como un constructo relacional –tal y como lo establecía parte de la intelectualidad orgánica del octubrismo– requiere conocer la capacidad significante del cuerpo. La reflexión de Gundita trasciende esta visión, puesto que no solo reconoce la capacidad expresiva de su corporalidad, sino que además asoma la conciencia de que su cuerpo, y por tanto su significado no obedece a una estructura definitiva, más bien puede ser reorganizado según el significado que se le quiera atribuir.

Esta negación del significado absoluto del cuerpo es lo que permite que se establezcan las relaciones al margen de la regulación de la tradición, encarnada en Piedad; del Estado, representado por don Benito; o del saber científico, simbolizado en el doctor Grimm. Al reconocer la mutabilidad de los significados, Gundita y Plácido logran establecer un puente de comunicación ininteligible para los organismos reguladores de la subjetividad. Es decir, la protagonista invierte las relaciones entre el espacio social y el espacio íntimo en el momento mismo en el cual reconoce que las interacciones se derivan de la corporalidad de cada individuo y no al revés.

Ciertamente, Gundita para significar demanda la mirada de Plácido o, lo que es lo mismo, renuncia al anclaje en sí misma y pasa a significar desde la percepción que de ella tenga el otro, por lo que su subjetividad también estará regulada por el movimiento de reflexión

que se produce en el intercambio. Pero más que el discurso tejido sobre su cuerpo, Gundita se preocupa por las sensaciones que pueda despertar, es decir, desplaza la preocupación por la ley que define al personaje Piedad y llega hasta el intercambio de sensaciones, siendo esta otra forma de construirse como individuo.

De aquí que la búsqueda de disciplina por medio de la domesticación del cuerpo, presentada por los personajes que se ubican en una posición de poder, sea también retomada por Gundita y desviada por completo de su sentido original. Ciertamente este personaje no consigue, por medio de la obra, deshacerse del marcaje corporal, de hecho es fácil deducir que desde el comienzo de *La leyenda del estanque* esta heroína persigue la construcción de su identidad; sin embargo, también está claro que Gundita cruza su cuerpo domado con las sensaciones que este produce en otras miradas. A partir de ahí su manera de ser en sociedad no es del todo sumisa. Es más, contrasta algunas prácticas artísticas propias de los seres humanos con su manera de correr y satisfacer parte de los deseos que ella misma definió como animales. Lejos de enorgullecerse del desarrollo de su sensitividad, Gundita expone:

> —¡Vamos a correr, Plácido! –e hizo ademán de levantarse.
> —¡Espera! –contestó Plácido impidiéndole que se levantara y añadió: —Al venir Griselda nos dedicaremos a dar carreras ¿Sabes dónde está ella?
> —Recibiendo su clase de piano.
> —¿Por qué tú no aprendes a tocar piano, Gundita?
> —¡No tengo vocación para el piano, Plácido! Lo que me gusta es la natación, el tenis, la equitación y todo lo que sea movimiento. El carácter de Griselda es distinto. A ella le agrada la música, la pintura, la poesía, en fin, el arte.
> —Y a ti ¿no te gusta el arte?
> —¡Sí, mucho! Pero mis anteojos con respecto al arte son otros. La música la entiendo mejor de lejos, la pintura, la aprecio a distancia

> y la poesía la comprendo en el timbre de una voz que no es la mía.
> —¡Te estás volviendo romántica, Gundita!
> —¡Tal vez! Pero ¿por qué me gustan las cosas que no le gustan a los románticos?
> —Posiblemente porque tu temperamento físico no está de acuerdo con tus sentimientos espirituales (90-91).

En este fragmento de la obra se ponen de manifiesto varias reflexiones importantes en torno a la construcción de la subjetividad. Por una parte, la práctica de la disciplina física, lejos de constituir una forma de control sobre el deseo femenino, es transformada por el personaje central en una vía para escapar –en ocasiones literalmente– de la represión paterna. De igual forma, la educación de los sentidos es convertida en un objeto de culto del que hasta una adolescente sin mayor formación académica puede deshacerse para –finalmente– relegar a un espacio temporal remoto la imagen romántica de la mujer. Sin duda la conciencia que muestra el personaje de Gundita a lo largo del texto, respecto a la capacidad expresiva de su cuerpo, permite inscribir todas esas demandas dentro del espacio de los discursos cuyo valor de uso dependerá del individuo que los elija.

Sobre todo si se tiene en cuenta el final de la novela, esta concienciación del yo en el cuerpo no será suficiente para constituirse como sujeto. De ahí que dentro de la obra sea constante la referencia a la tensión producida entre el reconocimiento del deseo y la necesidad de expresión. Pugna que, por cierto, se acrecienta cada que vez que el personaje debe enfrentar algún organismo o representación asociada al poder, dado que la búsqueda más inmediata de estas instituciones es reducir tanto la voz como la voluntad del sujeto femenino.

De aquí que Gundita, en cada una de sus intervenciones, apueste tanto por la escenificación de la mediación recíproca del deseo y el discurso, como por la reiteración de la irreductibilidad de ambas instancias. De hecho, en las escenas de *La leyenda del estanque* en

las cuales se pretende establecer un marcaje claro entre estas dos nociones, el deseo acaba por revelar su impotencia y el discurso se tiñe de arbitrariedad:

> —Y cuando yo tenga ganas de bailar, ¿quién toca? –investigó Griselda.
> —¡Yo! –exclamó Plácido.
> —¿Tú sabes tocar, Plácido? –se informó admirada Gundita.
> —¡Sí! Toco muy bien guitarra –manifestó Plácido.
> —¡Oh! ¡Qué mal debe bailarse con guitarra! –expresó Gundita haciendo un movimiento de desagrado.
> —Además, ¿vamos a bailar dos mujeres? ¡Qué ocurrencia! –desaprobó Griselda.
> —¡Eso es lo de menos, Griselda! Haremos algo distinto de lo que hacen los demás. ¡Esas cosas que nadie se atreve a hacer, son más emocionantes! –dijo Gundita con risa ingenua (94).

Más adelante, después de negarse a bailar con Gundita, Griselda le pregunta a la voz rectora encarnada en su padre, el doctor Grimm:

> —Y ¿quién baila con Gundita?
> —Gundita es capaz de bailar hasta sola. ¿Verdad Gundita? –preguntó el médico dirigiéndose a Gundita.
> —¡Ya lo creo! Si no encuentro con quien bailar, pues tengo que bailar sola –expresó con ademán gracioso la hija de Piedad, y añadió: Debe ser muy divertido bailar sola, doctor Grimm ¿verdad?
> —¡Divertidísimo! –exclamó el doctor celebrando con una expresiva sonrisa el dicho de Gundita.
> —Entonces, tú bailas sola y yo con Plácido –indicó Griselda (96).

Esta escena contiene muchos de los elementos recurrentes en torno a la relación deseo-discurso planteados por Bruzual en su no-

vela, pues la connotación erótica que la práctica del baile implica emerge en el momento en que Gundita –ocupando un lugar hasta entonces entendido como masculino– le pide a Griselda bailar con ella y aclara que es «emocionante» hacer esas cosas que nadie se atreve hacer. Curiosamente, Plácido –el hombre que ha elegido a Gundita como pareja– tras la expresión del deseo de su novia decide bailar con la amiga de ella –quien se ha mostrado mucho más convencional– y deja que la mujer que se ha expuesto públicamente «baile sola». Este nuevo movimiento se carga de un significado más cuando el saber médico no solo aprueba esta exclusión, sino que también alienta a Gundita a ser parte de ella.

Es evidente que la expresión del deseo, dentro de esta obra, al igual que la conciencia del cuerpo como superficie significante no bastan para sustituir el deseo por el lenguaje, pero ante las reacciones del resto de los personajes frente a la solicitud formulada por Gundita no sería descabellado leer que el deseo está siendo mediado por el discurso desde el comienzo de su formulación. De igual forma, la alternativa de ser para el sujeto femenino se genera precisamente en las vetas de este enfrentamiento. El deseo, capaz de desestabilizar las normas que regulan la conducta y, aún más, capaz de convertir en objeto la razón, se constituirá como una parte del discurso y como el fin último del mismo. Por ello, todos los intentos por decir(se) del personaje central causarán reacciones adversas a sus búsquedas. Hasta muy avanzada la obra, Gundita intentará escapar de las regulaciones del discurso elaborando otras formas de decir, mas en la vía se agota y acaba por sumirse ante la ley.

Paradójicamente, la supremacía del discurso termina descubriendo la debilidad del lenguaje; el hecho de que este último absorba la subjetividad del personaje hace que las palabras pierdan su origen y acaben por convertirse en insustanciales e incapaces de comunicar. El discurso, a medida que avanza la historia, se torna posible solo como herramienta para criticar y cuestionar sus propias

capacidades represivas, para proponer que la única posibilidad de existencia radica en su constante desencuentro con el deseo.

Por otra parte, como un resto de época, surge el silencio. El acto sexual nunca es narrado explícitamente en esta novela, ni siquiera en los encuentros heterosexuales de la protagonista. A lo sumo, Gundita insinúa esos encuentros mientras que los sujetos censores circundantes le piden que no hable de esas cosas. Quizás una de las escenas más elocuentes al respecto se desarrolla cuando Piedad descubre que Gundita está embarazada de Plácido:

> Gundita hizo un movimiento de sorpresa. En su vientre se había agitado algo que ella no acertaba a comprender. Sintió miedo y sin pensarlo dio un grito de espanto. Piedad al oír el grito de su hija corrió nerviosa junto a ella y le preguntó:
> —¿Qué tienes, Gundita? ¿Por qué has dado ese grito?
> —¡He sentido una cosa extraña aquí, mamaíta! –y señaló el vientre.
> —¿Una cosa extraña? ¿Qué cosa has sentido, Gundita? –interrogó Piedad muy alarmada.
> —¡Algo que se me ha movido dentro, mamaíta! –explicó con inocencia Gundita, sin llegar a sospechar lo que pudiera ser (...)
> Piedad se acercó a su hija, le palpó el vientre y lo notó duro y crecido. Acobardada ante la idea que cruzó veloz por su imaginación, le dijo a Gundita con voz de reproche y sintiendo en su interior una sensación de enojo:
> — ¿Qué te pasa, Gundita?¿Por qué te ha crecido el vientre?
> Gundita sin saber qué responder a las preguntas de su madre, inclinó la cabeza y sollozó (120-121).

Sin duda, para una narradora como Narcisa Bruzual hubiera supuesto una ruptura demasiado abrupta respecto a los paradigmas de "narrativa femenina" empleados en esos años, el hecho de que la mujer en proceso defendiera su derecho a disfrutar del acto sexual y deslindara la maternidad del matrimonio. Quizás por ello, Gundita

nunca reconoce abiertamente sus encuentros sexuales con Plácido y la voz narrativa se encarga de reiterar una y otra vez su inocencia; sin embargo, a medida que el diálogo avanza, Gundita asume el derecho a exponer no solo su satisfacción por haber tenido relaciones sexuales con un hombre y el orgullo que siente por su preñez, sino que además asegura que las normas de conducta establecidas por el poder no son ni universales ni inapelables:

> —¡No llores, mamá! ¡Cuando yo tenga mi hijo podré medir tu dolor! Pero si tanto te amarga la vida la presencia de un niño, yo me iré con él, lejos, donde nadie nos vea, donde no alcance la crueldad humana.
> —¡Ya no hay más nada que hacer, Gundita! ¡Ese Atilano Rey es un hombre sin corazón!
> —¡No importa! Plácido seguirá siendo el padre de mi hijo, aunque don Atilano no quiera. Esto no podrá impedirlo.
> —¿Qué dices Gundita? ¡Ya estás desvariando! ¿y tu honor?¿Y el nuestro?
> —¿Has dicho honor, mamá? ¿Hasta cuando estamos sometidas las mujeres a las ideas egoístas de un grupo que no evoluciona? ¡El honor es otra cosa! (126).

Este diálogo propone una serie de pistas interesantes para comprender el desarrollo de la subjetividad de Gundita, pues a lo largo de toda la novela el personaje se ha encargado de trazar una línea clara que separa tanto a las mujeres tradicionales, entre quienes se encuentra Piedad, como a las demandadas por la nueva nación, como Griselda, de las mujeres en tránsito como ella; sin embargo, al momento de reconocer un ejercicio de dominación como el que lleva a cabo la sociedad sobre los sujetos femeninos, Bruzual le asigna la primera persona del plural como forma de expresión. En otras palabras, su búsqueda en apariencia ética se torna –en los momentos de crisis– en un requerimiento político.

Está claro que para este personaje el lugar asignado a las mujeres dentro del mapa nacional se correspondía sencillamente con un ejercicio de dominación individual, sostenido en la supuesta legitimidad de la dominación política. Por ello, el hecho simple de demostrar que la tradición es el único soporte de estas prácticas que no estaban fundamentadas ni en una razón universal ni en la naturaleza, le permitió al personaje hacer dudar a Piedad y crear, al menos parcialmente, cierta movilidad de las subjetividades femeninas presentes en el relato.

De aquí que resulte coherente pensar que la propuesta ética contenida dentro de esta escritura se incline más por una moral productora, la cual contiene en sí misma una serie de moralidades, que por una moral única. Ciertamente, no se trata de la defensa del relativismo que normalmente parte de la contraposición de visiones ajenas, histórica y geográficamente, sino más bien de un hacerse sujeto, contingente político y partícipe del campo cultural desde el interior de esta pluralidad de moralidades. No se trata de la "historización" de la ética desde una perspectiva rectora, ajena o, si se quiere, científica, sino del proceso de teorización de la moral, de la dominación política y de las identidades que se desprenden desde estas prácticas, desde la primera persona, desde la construcción de un yo que se inscribe y genera, al mismo tiempo, un discurso y el marco político desde el cual quiere ser leído:

> —¡Vente a tu cuarto, Gundita! –insinuó conmovida Piedad.
> —¿Ya me vas a encarcelar?
> —¿A encarcelar? ¿Cómo has podido pensar eso de mí?
> —¿Cómo llamarías tú a este encierro?
> —¡Prudencia!
> —Los conceptos varían con las épocas. Lo que ustedes denominaban antes prudencia, hoy lo llamamos nosotras crueldad.
> —¿Me has llamado cruel, Gundita?
> —No es culpa mía, sino de la época.

—¡Parece que has perdido el juicio, Gundita! –exclamó Piedad en tono reprensivo.
—¡No, no he perdido el juicio todavía! ¡Soy una materia que evoluciona! (129).

A medida que este diálogo se sigue llevando a cabo, Piedad renuncia a la razón y se ve obligada a repetir en un tono casi mecánico las imposiciones de la tradición, Gundita señala las inconsistencias de la misma hasta que, nuevamente, plantea una posibilidad de revisar el discurso a partir del cual las dos han sido modeladas:

—Les diré que te acompaña Eugenia.
—Y ¿también ha de sufrir mi tía la cárcel?
—¡Todo eso será obra tuya!
—¡Pobre mi tía Eugenia!
—A ella debe agradarle tu compañía, pues siempre ha sido tu mejor consejera –manifestó con ironía Piedad.
—¿Mi mejor consejera? Ojalá hubiera sido así. Pero tú siempre nos has alejado ¡Mi tía Eugenia es tan buena! ¡Ella se sacrifica siempre, sin lanzar jamás una queja!
—Todas las mujeres nos sacrificamos, porque estamos sometidas a un hombre.
—Pero tú no me negarás que algunas son más esclavas que otras (130).

En esta cita se expone que uno de los elementos que contrasta Narcisa Bruzual con la moralidad pretendidamente universal es la argumentación. Es obvio que el sistema ético que opera no solo dentro de la casa de Benito Silva, sino al parecer en toda la nación está basado en la honorabilidad de los sujetos. Por ello Piedad, Eugenia, Benito y, en ocasiones los miembros de la familia Grimm, defienden como virtudes los elementos que les permiten permanecer dentro del espacio social, es decir, los que les permiten ser

un joven sabio, una mujer obediente o un hombre productivo. Ahora bien ¿cómo es posible leer esta estructura en el marco de una nación emergente que se pretendía secular, amplia e inclusiva?

Está claro que dentro de la "moral del honor" que la autora le otorga a la sociedad venezolana de su tiempo, las reglas son claras y precisas, pues no solo se producen dentro de ese marco de interacción, sino que además configuran el momento ideal en el que se inscriben. Es decir, sirven como instrumento del proyecto populista. De aquí que la moral argumentativa con la que se responde a esta lectura del país siembre una profunda desconfianza tanto hacia las instituciones que sustentan estas reglas como hacia el enunciado de las reglas mismas, con lo cual se propone un ataque abierto a este proyecto de nación que ni siquiera logra ser salvado por los discursos que para entonces avalaban la creación de la nueva Venezuela.

El discurso de las ciencias médicas, por ejemplo, al comienzo de la obra se plantea como creíble y capaz de generar nuevas formas de intercambio. De hecho, la figura del doctor Grimm, encargado dentro de la novela de reproducir esta forma de saber, contraviene todas las propuestas emanadas de la ética del honor al momento de evaluar el embarazo de Gundita; sin embargo, progresivamente, se deja al descubierto la influencia que tiene el Estado sobre este discurso –en teoría racional y, por tanto, infalible– que acaba, al igual que le ocurre a muchas otras herramientas usadas para la definición de las identidades, por someterse a sus normas.

Curiosamente, a medida que avanza la obra, el saber médico se va tornando mucho más represivo que el saber de la tradición, al extremo de llegar a ser usado como herramienta de clasificación y exclusión de subjetividades del campo cultural. Tenemos que los personajes más jóvenes de la novela revisan la moralidad del honor sin ninguna traba; no obstante, los médicos más jóvenes admiten como irrefutables las prácticas dominadoras que se desprenden de

la tradición médica. Una muestra de ello lo constituye la conversación que sostiene el doctor Grimm con su yerno:

> —Doctor, ¿qué ha habido de su conferencia sobre los estragos de la locura por causas sifilíticas?
> —¡Tal vez no vas a creer lo que te voy a decir, Martín!
> —¿Por qué ni lo voy a creer, doctor?
> —Porque hay cosas que para uno creerlas es necesario presenciarlas.
> —Pero basta que sea usted quien me las diga, para yo tomarlas como vistas por mí –expresó gentilmente Martín (138).

Más adelante, continúa el doctor Grimm:

> De la Prefectura me citaron el otro día para informarme que ese tema de mi conferencia era un poco delicado en los momentos actuales, porque un hijo del señor Prefecto del Departamento de Libertador sufría de enajenación mental y la gente podría creer que yo hacía alusión a ese caso. Según el criterio de esa Prefectura basta que el hijo del Prefecto sea quien padezca de ese mal, para que mi tesis sobre la locura en su origen sifilítico, quede desmentida ¿Cómo te parece esto, Martín?
> —¡Horrendo! ¿Cómo podemos adelantar en un país donde mandan criterios tan estúpidos, doctor Grimm? –interrogó Martín denotando molestia.
> —¡Desgraciadamente es así! –volvió a llevarse la pipa a la boca y chupó varias veces, añadiendo luego–: Por un lado los criterios obtusos y por otro los intereses personales. Casi todos los que han ocupado puestos de la categoría de Prefecto en nuestro país, han sido hombres sin ninguna cultura (139).

Uno de los elementos más interesantes que se hace explícito a partir de esta relación, sin duda jerárquica, entre el médico joven

y el mayor, es la confianza desmedida en el saber positivista. Confianza que además los lleva a desestimar y, en ocasiones, a cuestionar cualquier forma de saber no científico. La elección del término "cultura", por ejemplo, para referir «eso que le falta a la clase política», bien da cuenta de ello; pero a medida que avanza el relato se hace evidente que esta formación fundamentada en la ciencia tampoco es suficiente para explicar la presencia de Gundita, en tanto sujeto femenino, dentro del campo cultural venezolano.

El doctor Grimm es uno de los pocos personajes que está en conocimiento tanto del embarazo de Gundita como de los planes de Piedad: vender el niño a una familia pudiente. En un primer momento el médico cuestiona la ética de esta acción; no obstante guarda silencio ante la misma y no reconoce a Gundita –mujer joven y embarazada– como sujeto con capacidad de decisión. Igualmente Axel, el sobrino del doctor Grimm, se enamora de la protagonista, pero el científico se encarga de reiterar una y otra vez que se trata de una mujer que "no le conviene". Entonces ¿cómo se relaciona en este texto el saber científico con la emergencia subjetiva?

Es evidente que, al menos en un principio, el personaje femenino no niega en términos absolutos ni la existencia ni la utilidad de la razón. De hecho emplea estrategias argumentativas basadas en una u otra lógica para desestimar la ética de la honorabilidad. La razón es la herramienta principal a partir de la cual Gundita consigue criticar las distintas relaciones de poder que la involucran y, al mismo tiempo, es el mecanismo que le permite romper la asociación casi automática entre las relaciones de dominio y la ética imperante.

Ahora bien, por medio de la construcción de los médicos y sus discursos dentro de esta obra también se asevera que la razón puede estar al servicio del poder, de las prácticas de exclusión y de la configuración subjetiva, por ello, eventualmente, Gundita recuerda tanto su cercanía a los animales como la insuficiencia del discurso científico para explicarla. Aún más, el cuestionamiento constante

de Gundita hacia toda la máquina social obliga a todos, incluso a quienes detentan algún saber sistematizado, a renunciar a la razón como forma utópica de existencia:

> El doctor Grimm acompañó a su mujer hasta la puerta, luego cerró esta y se entretuvo haciendo anotaciones. Después que hubo guardado el carnet, se dedicó a meditar y estuvo desvelado hasta altas horas de la noche. Sintió de pronto que "Azabache" arañaba la puerta del consultorio como queriendo llamar a su amo. El médico sonrió, se puso en pie y abrió la puerta. Una sonrisa cariñosa se asomó a sus labios y haciéndole caricias al perro, le dijo con voz suave:
> —¡Vamos a dormir! ¿Estabas impaciente por mí?
> Y el perro siguió los pasos del amo hasta que este hubo entrado en su dormitorio. "Azabache" se echó muy cerca de la cama del doctor y se quedó dormido. El médico, mirando a su perro dormido, pensó: "¡Con qué poca cosa es feliz un irracional!" (154).

Está claro que el acto vergonzante del embarazo ha tomado cierto cariz terrorista dentro de la obra. Sobre todo como consecuencia del desplazamiento de significados ejecutado por el personaje principal. Gundita, al acercar su identidad a la condición irracional de los animales, de alguna manera interpela al saber médico y lo hace cuestionar su proyecto utópico aunque solo sea durante pequeños instantes. Emergen entonces, de manera desordenada dentro del discurso, una serie de posibilidades de fuga para el personaje principal, a partir de las cuales se reescriben las nociones de temporalidad, historia y deseo.

Ciertamente se podría afirmar que desde su primera intervención en la novela, Gundita intenta subvertir la memoria, puesto que para desarrollar una subjetividad este personaje formula que la memoria colectiva es al tiempo recuerdo y olvido. Es decir, propone que el discurso rector del pasado establece si los hechos ocurridos deben

ser públicos –como la honra de la familia, el matrimonio de sus padres o las costumbres que establecen las funciones de género– o privados –como su embarazo, el origen de la tristeza de la tía Eugenia o las relaciones amorosas no aceptadas–; no obstante, a partir del momento en que reconoce la animalidad como una forma de intervenir el poder, la memoria y el deseo se transfiguran al punto de que la muerte se convierte en una alternativa deseable.

Este punto presenta una relación más que obvia con el esfuerzo de construcción social e imaginaria de nación que se llevaba a cabo por entonces en Venezuela. Como se vio en el análisis de las representaciones mediáticas, el trienio adeco supuso, o al menos quiso suponer –en tanto momento de fundación–, un punto de corte con el militarismo, etapa oscura de la historia nacional que debía ser olvidada. Por ello, el progreso del país y su rumbo hacia la modernidad estaban fundamentados en la negativa de regresar a la represión, al mal y a la muerte. En este texto la muerte se muestra muchas veces como vía para escapar del proceso de coerción que sufrían los sujetos expulsados del modelo populista de nación.

Uno de los momentos de la novela que mejor expresa este fenómeno está en el capítulo titulado –paradójicamente– «Tía y sobrina frente a la vida». Ante el agotamiento que le supone a un personaje como Gundita –para este momento de la novela una mujer soltera y madre de un hijo que no conoce, puesto que sus padres lo habían vendido al nacer– desenvolverse en el marco de su familia, la muerte se asoma como un devenir liberador. Es cierto, su presencia desconcierta y, de muchas formas, es capaz de remover algunas estructuras sociales, políticas y discursivas; sin embargo la protagonista parece tener claro que el acto terrorista más temido por la racionalidad es el suicidio:

> —¡No, tía Eugenia! ¡Yo soy de fuego! ¡Tengo más calor que el sol!
> —¡Ven, hija! ¡Ya es hora de almorzar! –y la tomó de la mano para obligarla a levantarse del suelo.

> —¡Déjame, tía Eugenia! –exclamó Gundita con ademán de quererse soltar de la mano de su tía y añadió: ¡Aquí se reposa tan bien! Lo que más me agrada de la muerte, tía Eugenia, es el contacto con la tierra.
> —¡No hables de muerte, hija! –rogó con la faz abatida la tía Eugenia.
> —¿Por qué? ¿Qué más nos espera a los que lo hemos perdido todo en este mundo?
> —¿Quieres morirte, Gundita?
> —¡Sí! ¡Debe ser tan buena la muerte! Es el único paso que podemos dar con firmeza y una vez dado, todos tienen que aceptarlo.
> —¿Qué estás diciendo niña?
> —¡Lo que has oído tía Eugenia! ¡No te alarmes! ¡Cuando todos los caminos se nos cierran y sólo vemos oscuridad, debemos recurrir a la que todo lo acaba, a la que nos hará eternamente felices! ¡Dejar de ser! ¡Que gran cosa debe ser dejar de ser! (192-193).

Este diálogo definido por Narcisa Bruzual como una conversación «frente a la vida», revela claramente el carácter político que le imprime la autora a su poética. Es obvio que para el personaje central de *La leyenda del estanque*, la existencia y la subjetividad que le impone el proyecto populista –dominante por entonces en Venezuela– a las mujeres es, desde todo punto de vista, desestimable, con lo cual el "no ser" se convierte en un refugio. Estas reflexiones se inscriben en un texto marcado por la paradoja vida/muerte, es decir, Bruzual pareciera querer demostrar que la posibilidad de existir para las mujeres como individualidades está precisamente en negarse a serlo.

Estas reflexiones entran en diálogo con otro de los elementos recurrentes de la obra: la noción de transformación. Desde la misma nota empleada por la autora para presentar su texto, la idea de que «la muerte no existe, sino que es sencillamente un proceso de mutación de la materia» se instituye como hilo conductor del texto; es

decir, la muerte –otredad por antonomasia de cualquier proyecto de fundación– se presenta dentro de la obra como una consecuencia de la subjetividad, como un modo de decir y ser en la periferia. Por lo tanto no será leída –tal y como ocurre con muchas otras nociones reinscritas en esta novela– como algo definitivo, conclusivo ni impuesto, sino sencillamente como una elección.

Por otro lado, Gundita parece reconocer en el deseo la posibilidad de abolir la pulsión de muerte, con lo cual trae nuevamente al presente su tensión frente al romanticismo, expresada en la primera mitad de la novela. No hay, y eso parece más que obvio, un proceso de subordinación del entorno real a los sueños; sin embargo se asoma dentro de esta escritura una apuesta por la nada. El vacío es el origen del ser y del hacer de las personas, por lo que la muerte no es del todo un fin, sino más bien un retorno al origen, una forma de protegerse de la exclusión.

Muy por el contrario, tras la articulación de las nociones de romanticismo-muerte-transformación, se establece dentro de la obra que, para Narcisa Bruzual la razón y, por extensión, la lógica conceptual y el lenguaje mismo, tienen –en principio– un carácter (dia)bólico, puesto que separan los diferentes elementos de la naturaleza para luego pasar a (sim)bolizar la identidad y el espacio cultural de pertenencia correspondiente. A partir de aquí el retorno, o al menos el contacto con la animalidad del ser humano propuesta y deseada por Gundita constantemente, podría quebrar los lazos simbólicos y establecer formas otras de comunicación.

Dado que la simbolización de la identidad y de la nación existen solo porque se produjo una negación anterior a la naturaleza, romper con esos moldes solo será posible desde el retorno al mundo de lo irracional, desde "el contacto con la tierra", "el ser de fuego" o el hecho simple de "contener el calor del sol". Esto, a su vez, abre la posibilidad de cuestionar una serie de construcciones alegóricas que impiden el nacimiento de un "yo" en este personaje. Si la tradición,

la cultura y el discurso son solo la manifestación física de una tendencia humana a negar la naturaleza para así controlar el espacio y el tiempo, indefectiblemente el ser humano acabará por negarse a sí mismo y dejar al descubierto su insuficiencia rectora.

En otras palabras, la posición del hombre –en este caso representado en un sujeto sin presencia física, pero con poder de castración, como Benito Silva– en un lugar de poder que lo aísle de cualquier intercambio simbólico, traerá como consecuencia su propia negación como persona y, por tanto, su condena a la desaparición. Paradójicamente, esta negación indetenible permite que haya para las subalternidades una suerte de retorno al ser que les permitirá la subsistencia. Y, dado que hay un proceso de concienciación por parte de Gundita en torno al hecho de estar separada de sí, esta noción de retorno abre para ella una nueva vía de autodefinición dentro del texto. Vía que –por cierto– inquietará aún más a la máquina psiquiátrica, cuyos esfuerzos por reinscribir a Gundita en un discurso codificado, definido y, por ende, manejable, proliferarán en forma desmedida. Un ejemplo interesante al respecto está en el diálogo que establecen Martín y el doctor Grimm, en el apartado que quizás lleve el título más irónico de la obra «Un amor feliz»:

> —¿En qué piensas especializarte?
> —¡En psiquiatría, doctor!
> —¡Es bueno, es bueno! ¡En el mundo son más los dementes que los cuerdos! –y el doctor dejó escapar una sonrisa significativa.
> —Siento gran afición por ese ramo de la medicina. ¡Debe ser muy satisfactorio para un médico normalizar a los enfermos mentales! –pensó un rato y luego añadió–: A propósito, doctor, ¿qué le parece el estado de Gundita?
> El doctor Grimm hizo un movimiento de desaliento, se quitó los espejuelos, les pasó un papel de seda por los vidrios, se los volvió a colocar y quitándose la pipa de la boca, le contestó a Martín:

> —Gundita entra en un período peligroso. Su estado nervioso anuncia males peores, pero es posible llegar a evitarlos con un poco de distracción, una buena alimentación y aire puro. Le conviene estar en un sitio aislado. Les he insinuado a sus padres la necesidad de llevársela a la hacienda.
> —¿Cree usted que pueda perder la razón, doctor?
> —El mal de esa niña proviene de una afección moral muy seria. Para evitarle mayores complicaciones deben distraerla mucho (222).

Es evidente que la búsqueda de la muerte como alternativa de ser, por parte de Gundita, acentúa el desconcierto que había generado su deseo por/desde la animalidad, a tal punto que dentro del mismo discurso del médico llega a colarse la idea de la enfermedad como construcción social e, inclusive, lingüística. Es decir, el mismo doctor Grimm acaba por reconocer que la enfermedad y sus causas no están asociadas necesariamente a la biología ni a una verdad científica inmodificable, sino que –por el contrario– son consecuencia de la conducta humana y, por ende, de la estructura social donde se inscribe el individuo.

Ahora bien, esta pequeña grieta del discurso donde se ubica Gundita, hace que para el médico la necesidad de normalizar la sociedad sea mucho más imperativa. Las ansias de salud lo llevan a sugerir en ocasiones el encierro, en otras el aislamiento, hasta que finalmente se decide por el exilio. Gundita debe permanecer fuera del casco urbano, limpio y moderno, porque su presencia en el mismo no solo puede llevarla hasta el extremo de la sinrazón, sino que además puede llegar a contaminar el espacio previamente organizado, así como a sus habitantes más frágiles.

A esto se suma que la enfermedad de Gundita, así como el acercamiento vertiginoso a la animalidad y a la muerte, hace que emerja en la escritura un nuevo enfrentamiento entre tres concepciones

éticas de la organización social: la ética del honor, la ética argumentativa y la ética de la comunicación entrarán en diálogo en esta parte de la obra para abrir una posibilidad de construcción del "yo" de la protagonista. Así, tenemos que la visión de la familia de Gundita en torno a la insalubridad de su hija, y el tratamiento que debe merecer, es completamente deslegitimada desde la visión del doctor Grimm cuando afirma que:

> En cuanto al proceder de Piedad es bien sabido que nuestras madres se rigen por el criterio de hace cien años, por lo tanto ellas no son culpables. La mujer madre nuestra aun no tiene un concepto claro de lo que es el amor de juventud y por lo tanto no sabe emplear los medios eficaces para evitar los peligros. Con ellas hicieron lo mismo las abuelas de hoy. El sistema educativo a este respecto, es el tiránico, que no convence y da motivo a complicar la vida de los enamorados, quienes por lo regular tienen una reacción contraria a la que aspiran los que emplean tales métodos (223).

Es obvio que dentro de la jerarquización de las distintas visiones éticas que sustentan el proyecto nacional nacido en el año 1945, para Narcisa Bruzual la que se sustenta en el honor, encarnada en Piedad y Benito, es la menos respetable. A pesar de ello el discurso positivista, en teoría liberal y en ocasiones hasta progresista, que podría asociarse fácilmente con la ética de la argumentación –puesto en esta oportunidad en boca del doctor Grimm, pero que a simple vista bien pudiera ser extraído de cualquier medio de comunicación social de esos años– tampoco está siendo bien evaluado del todo. Ninguna de las sugerencias de este personaje logran evitar el dolor y la exclusión de Gundita, por el contrario, sirven en muchas ocasiones para darle una justificación teórica a este ejercicio de represión.

La puesta en escena de ambas concepciones permite que Narcisa Bruzual las deslegitime una frente a la otra para que las estrategias

de una mirada desestructuren la opuesta. Entonces, desde la ruptura de esta construcción bipolar, se comienzan a mostrar lugares posibles para la inscripción de la subjetividad que Gundita encarna. De hecho, la imposibilidad de explicar por medio de palabras a esta mujer apasionada y movida por el deseo, aunque a la vez madre y mujer leal a sus sentimientos, obliga a cada personaje que ocupa una posición de poder a evaluar su existencia real y contingente, al tiempo que los lleva a considerar la posibilidad de reconocerla dentro del algún espacio social:

> —Ayer estuve a verla. Ya les he indicado a sus padres que la vigilen constantemente.
> —¡Pobre Gundita! –exclamó Griselda con los ojos húmedos.
> —¡Ese caso de la hija de Piedad me ha costado muchas noches de insomnio! –exclamó el doctor Grimm con desaliento.
> Los tres guardaron un discreto silencio. El médico hacía juicio razonable sobre el origen de cualquier trastorno de Gundita. Martín maliciaba alguna tragedia íntima, sin bases donde afianzar sus arriesgadas sospechas. Griselda castigaba severamente la actitud de Plácido con su amiga. Y así, cada uno se dedicaba a formar el juicio más de acuerdo con su punto de vista en el caso de la muchacha malograda (223-224).

Evidentemente existe una enorme perturbación que guía a estos tres personajes –la mujer educada en la tradición con visos de doncella medieval; el hombre heterosexual y letrado, dueño del saber médico, fundador de la sociedad; y el joven productor, generado en la academia, quien debería encarnar la utopía– a pensar en Gundita como sujeto, como una individualidad que merece ser figurada y que, como consecuencia de ello, debe ser inscrita dentro del imaginario nacional. Ciertamente, por instantes, los personajes se quedan sin palabras; no obstante, a medida que avanza el texto hacia

la resolución del conflicto central la necesidad de discursivizar a Gundita se agudiza.

Esta fractura de los dos proyectos éticos de nación no solo hace que Gundita tome visibilidad dentro del imaginario de quienes la rodean, sino que además permite que este personaje se la otorgue a otras subjetividades, a seres que también habían permanecido en los márgenes de cualquier proyecto de país diseñado en la literatura venezolana. Así, un personaje como la tía Eugenia, tomado de la historia y del imaginario nacional del siglo XIX, es reterritorializado dentro de esta obra, leído desde una perspectiva mucho más crítica que no solo refuerza –una vez más– el carácter intertextual de la escritura de Bruzual, sino que permite comprender las relaciones que guardan estas construcciones discursivas de cincuenta años antes con los ejercicios de exclusión, penalización y omisión que se llevaban a cabo en el momento de escritura de la novela.

Además, respecto a la tía Eugenia, su relación con Gundita y el marcaje trágico del personaje, permiten que se objete desde esta novela el utilitarismo de la ética. Evidentemente, si se permite la existencia de un individuo dentro de un mapa social a partir del éxito que este pueda obtener, queda claro que el proceso de exclusión irá dirigido, fundamentalmente, a personajes con una condición de indefensión similar a la de la tía Eugenia; sin embargo, dentro de este texto, la autora sugiere que la causa y la culpa son dos nociones independientes, que si bien podría entenderse la elección amorosa de la tía Eugenia como la causa de los sufrimientos, ella no es culpable de ningún crimen y, por tanto, no merece pagar pena alguna. Esto se hace obvio cuando Gundita afirma:

> —La suerte sólo la entiendo en el juego, pero en los asuntos vitales del hombre, donde interviene el juicio, no es asunto de suerte, sino de mala fe de los humanos, Griselda. Mi tía nunca supo negarse a los mandatos imperialistas de su familia, que no evolucionó

> nunca. Sacrificó todos sus gustos y todas sus ambiciones, por obedecer a los suyos.
> —¡Pobrecita! ¡Y ya ves la recompensa!
> —¡El sacrificio! Y los que la sacrificaron creen haber cumplido con el deber familiar ¡Ese deber! Palabra que tampoco entiendo. A mí no me gusta el deber porque es lo contrario del sentir. El primero es obligación y el segundo es voluntariedad. Y si nuestra voluntad no está de acuerdo con esa obligación ¿de qué nos sirve y por qué hemos de cargar con ella?
> —¡Tú también has sido una sacrificada!
> —Pero siquiera yo he sentido y manifestado el impulso de rebelión. Pero mi tía Eugenia, ni esto ha sentido.
> —Y ¿qué has ganado con eso, Gundita?
> —¡Nada, hasta ahora! ¡No sabemos si en lo sucesivo podré hacer mi voluntad! (246-247).

Quizás este diálogo constituya la primera idea utópica del discurso de Narcisa Bruzual. La disociación de la relación automática culpa-causa que muchas veces sirvió de soporte ético a la exclusión de personajes como la tía Eugenia, permite que Gundita sospeche –aunque no llegue a afirmarlo jamás– que la transformación de las estructuras sociales y, por tanto, del mapa ideológico de nación que dominaba por entonces en Venezuela, era modificable desde la resistencia. No por casualidad en ese preciso instante –dentro de la novela– comienza a diseñarse la estrategia de huida que llevará a cabo el personaje. Una estrategia que pasa por su exclusión, por la capacidad de hacer deteriorar el orden social que se le atribuye y, finalmente, por su constitución en tanto sujeto deseante.

Ahora bien, justo durante este proceso en el que se anuncia, diseña o planifica la huida de Gundita, se dejan ver dentro de la obra una serie de personajes que dan cuentan del desplazamiento del sujeto femenino en el imaginario social. Personajes que se construyen y reclaman participación justamente después de los momentos

de interpelación, de cuestionamiento y, finalmente, del desconcierto que la protagonista ha generado en su entorno. Se desplaza entonces, dentro de la ficción, el problema de ser en sociedad, de alguna manera introducido por el personaje de Gundita, al problema de pactar con los sujetos que ocupan posiciones de poder en un diálogo no jerarquizado.

Sin duda, a lo largo de la mayor parte de la obra se manifiesta que el lazo social, en sí mismo, tiene un carácter funcional y no natural, por ende, la forma como se establezcan las jerarquías de género y se comuniquen poderosos y subalternos, entre sí y con los otros, se desprenderá de un acuerdo social. Ello podría parecer, a simple vista, alentador; sin embargo, desde el momento mismo en que Gundita se autodesigna como sujeto en rebeldía, buena parte de los personajes femeninos de la obra –inclusive aquellos que parecían más conservadores al comienzo de la novela– apuntan a que la naturaleza de los pactos sociales es la injusticia.

En otras palabras, quienes determinan el funcionamiento y la organización del país en esta obra no desean ni proponen un pacto social justo, sino que –por el contrario– exponen de manera más o menos explícita su necesidad de perpetuar o, en los casos más violentos, de retornar hacia ciertas prácticas de dominación que garantizan la existencia. En este momento de la historia los personajes femeninos –plurales y proliferantes– intercambian, a partir de la negación de los territorios de existencia previamente asignados, para luego recrear el lazo social en la ruptura, lo cual les permite desechar el pacto y todas las implicaciones que el mismo trae consigo.

Hay dos momentos de la novela en donde esto se hace más evidente. El primero se desarrolla cuando en medio de una fiesta celebrada en la casa del doctor Grimm, Axel –el eterno enamorado de Gundita– comienza a bailar con un personaje llamado Hortensia, quien solo participa en esta escena. Los términos en los que este personaje acepta la propuesta de Axel, diciendo «No tengo por costumbre

oponerme a los deseos de los demás. Mucho menos cuando tales deseos me proporcionan un gusto» (268), o bien: «ni yo le proporciono a usted un placer, ni usted a mí, sino es el baile que nos lo proporciona a los dos» (ídem), dejan ver no solo la constitución subjetiva de Hortensia, sino además su rechazo hacia el pacto social sobre el cual se erige la nación; no obstante, hasta el momento de bailar no se torna tan destemplado el señalamiento de la ruptura como marca de identidad:

> (...) Axel le preguntó a su acompañante:
> —¿Qué tal el novio, Hortensia?
> —¡Actualmente ninguno! El que tuve, dejó de serlo.
> —¿Qué se ha hecho el caballero?
> —Se casó con otra.
> —¡Qué mal gusto!
> —¿Galanterías francesas?
> —¡No! ¡Es muy sincero lo que le he dicho!
> —Pero se ha anticipado usted en su apreciación ¿Por qué lo culpa a él y no a mí?
> —Porque casi siempre es el hombre el más culpable en estas cosas del amor.
> —Pero en este caso es una excepción tal vez. He sido yo quien resolvió olvidarlo y no él a mí.
> —¡Oh! Entonces, me retracto
> —Ustedes los hombres siempre juzgan antes de conocer las causas que motivaron un hecho. Por eso se equivocan tanto (...) Es triste el concepto que tiene el hombre con respecto a la mujer, nos demuestra que ustedes no nos conocen. Todavía el mundo está en pañales en lo que respecta a las apreciaciones de valor individual. ¡Qué lástima haber nacido anticipada! (268-269).

Curiosamente, las palabras de Hortensia provocan risa en su interlocutor; pese a lo cual no dejan de expresar una serie de nociones

que contravienen las ideas de democracia y pluralidad que determinaban el proyecto político del trienio adeco. Por ejemplo, el personaje alega que la modernización, llamada por ella «evolución», no reside en el espacio urbano, sino en los discursos, por tanto está más cercano a la producción de subjetividades que a la de espacios geográficos. Sin duda, esta propuesta pone en tela de juicio aquellos logros de los que para el año 1948 se jactaban los intelectuales orgánicos del proyecto nacional.

En segundo lugar, esta ubicación de la Venezuela de los cuarenta en la retaguardia del pensamiento, así como la exposición concreta de que quienes estaban encargados de sacarla de ese espacio de reclusión tampoco tendrían la capacidad de hacerlo, se ve reforzada en este episodio con la reafirmación de la diferencia por parte de Hortensia. Este personaje femenino no desea –y lo dice de manera directa y clara– ocupar el lugar de poder que ocupan los hombres, no quiere parecerse al sujeto modélico que dominaba en el imaginario, sino sencillamente modificar el espacio subjetivo que el mapa nacional ofrece a las mujeres.

Quizás por eso mismo, durante el resto de la conversación, Hortensia se dedica a cuestionar no solo los principios éticos y políticos sobre los que se fundamenta el espacio identitario que le ha sido conferido, sino además a convertir esos principios morales tan abstractos, que protegen a la nación de los bárbaros que gobernaron hasta poco tiempo atrás, en discursos concretos como prohibiciones, censuras y demandas que trasladan las reglas hasta el espacio del absurdo. Aún más, la desfiguración de las leyes se produce desde la masificación de las expresiones, desde la escenificación de su contrario para alcanzar así la superación –aunque a futuro, como el mismo personaje lo indica– de las mismas:

> —Ahora vamos a un asunto más serio. Ha dicho usted algo sobre el matrimonio, que es pesado ¿no?

> —¡Pesadísimo! Yo acabaría con esos formulismos sociales. Tanto firmar papeles, sentarse muy circunspectos ante un secretario de Concejo Municipal o de Jefatura Civil, para oír la lectura de unos estatutos que se nos olvidan al tomarnos la primera copa de licor. Y sobre todo, lo que más me choca, es esa injusticia social, de que el hombre pueda continuar con su libertad de soltero y la mujer tenga que estar esclavizada al hogar y a los hijos.
> —¿No le parece a usted que a la mujer le ha tocado la parte más noble en el matrimonio?
> —¿Por qué más noble?
> —Porque de la educación que ella le dé al hijo, dependerá el hombre de mañana y por lo tanto es la mujer la que forma al individuo (271-272).

Más adelante, la voz narrativa añade:

> Dieron comienzo a danzar. Hortensia con su habitual dejo de indiferencia, se sentía orgullosa entre los brazos de su pareja Axel, quien con la faz semirrisueña pensaba que la dama que le servía de acompañante no era la mujer que le convendría como esposa.
>
> Por otra parte, Gundita observaba, desde su asiento, los más insignificantes movimientos de Axel ¿Podría él corresponderle? Según ella, el estudiante había cambiado mucho en París. Era un hombre más mundano. Demostraba cierto desdén por todo lo que le rodeaba y esto la hizo pensar: «¡Las grandes ciudades corrompen los corazones!» (272).

Esta escena, de alguna forma, recoge muchas de las inquietudes asociadas al proceso de subjetivación de la mujer propuesto por Narcisa Bruzual a lo largo de toda la novela. Por una parte, se declara que los sujetos femeninos como la tía Eugenia, Hortensia o Gundita, si bien han comenzado a ser codificados están aún inca-

pacitados para conseguir pares en la sociedad. En segundo lugar, el espacio subjetivo diseñado por Hortensia se considera altamente peligroso y amenazador para la "educación del hombre del mañana". Finalmente, se asocia la noción de democracia, y la imagen de la gran ciudad inclusiva que ella trae consigo, a significantes poco deseables como corazones endurecidos, desdén o corrupción.

Por otro lado, el sujeto rector por excelencia del nuevo mapa nacional –es decir, el médico joven, amplio de pensamiento y formado en Europa– busca como pareja a una mujer altamente convencional y anuncia en todo momento que la función reproductora de su pareja estará por encima de las posibilidades productoras de la misma. Ahora bien, esta posición que luce como una prolongación de las representaciones mediáticas de esos años, sirve como detonante para que Hortensia refirme su diferencia: «mi modo de ver las cosas es distinto al de casi todos los seres que conozco» (271), al tiempo que Gundita se regodea en su marginalidad: «yo soy un poco salvaje y no muy aficionada a estas mentiras de sociedad» (274). Es decir, esta representación externa y esencialista funciona como el punto de partida para el proceso de autodefinición que proliferará en boca de los personajes femeninos a partir de esta escena.

Ciertamente, en esta parte de la novela muchos de los estereotipos de género manejados en la publicidad, en los espacios de escritura canónicos, en la prensa y en el cine, saldrán a relucir –incluso– en boca de las mujeres aquí representadas; no obstante, se mantendrán hasta el final de la obra dos apuestas claras que bien podrían ser entendidas como determinantes dentro del proyecto de escritura de Narcisa Bruzual. Por una parte, se reiterará que las mujeres son un contingente plural, conformado por miles de individualidades, y no una masa informe que debe ser regida desde el poder; y, en segundo término, se insinúa la falta de espacio para muchos de estos sujetos dentro del proyecto populista de nación.

Eventualmente surgen algunos guiños, aunque no demasiado claros, de posibles espacios de subsistencia para las mujeres. Precisamente en ellos se inscribirá el segundo momento en que los personajes femeninos de la novela dicen haber elegido nacer en la ruptura. Por ejemplo, el momento en que Piedad reconoce que si se hubiese dicho la verdad en torno al embarazo de Gundita, eso le hubiera reportado menos sufrimiento, pudiera ser leído como tal. O bien el momento en que Piedad afirma que «[los hombres] tienen la creencia de ser seres superiores. En ellos un crimen es un ligero pecado. En nosotras [las mujeres] un ligero pecado es un crimen!» (339). Es decir, el instante en que la tradición se desplaza y asume para sí una lectura cuestionadora de las jerarquías de género, fácilmente podría entenderse como la inauguración de un lugar de identidad; no obstante, casi todos estos momentos van acompañados de una reflexión apocalíptica en torno a la prospección del tiempo.

Estas referencias permiten que se lea en toda su dimensión paradójica el título del último apartado: «Desenlace». Más que las soluciones a los problemas planteados a lo largo del texto aquí se trazan nuevas dificultades derivadas del desarrollo de la historia, territorios de desencuentro con el proyecto nacional en boga que acaban con el alcance de un punto de fuga, el cual le permite a Gundita escapar de la máquina social a la vez que genera un enorme desconcierto en quienes la rodean:

> De repente, un deseo de querer renacer las cosas que tanto le gustaron se apoderó de sus ser (...) En su cerebro hubo un desconcierto que la hizo enloquecer. Una idea cruzó por su mente ya trastornada. Caminó hacia el potrero y sus ojos, que despedían una viva llama de locura, se fijaron en la caballeriza. Un grito de desesperación se escapó de su pecho y tomó una resolución violenta. Uno de los caballos que acostumbraban amansar los peones los domingos estaba ensillado. Gundita lo miró codiciosamente y se acercó al animal que estaba atado a uno de los palos del potrero.

> Puso el pie en uno de los travesaños y montó sobre la bestia. Seguidamente zafó la brida y le dio un latigazo al caballo con un bejuco y la bestia echó a correr a toda velocidad, impulsada por el maltrato de la fusta sobre la carne. Se internó, sin rumbo fijo, por entre la maleza y se perdió en la frondosidad del campo (368-369).

La dimensión intertextual de este fragmento hace que más allá de un final, el mismo pueda ser entendido como la génesis de la escritura de Bruzual. A un mismo tiempo este fragmento reaviva la escena de la doma estructural dentro de la tradición regionalista, reitera la ya anunciada capacidad del deseo de desarmar las estructuras sociales, permite que el personaje central huya de quienes la contemplan y, por último, propone una forma de escapar del marcaje que regula el discurso, el cuerpo y la identidad de la mujer.

Sin duda, la referencia primera a la doma lleva a reflexionar en torno a todos los elementos desplazados que atribuyen un nuevo significado a la huida de Gundita. En primer lugar, a diferencia de lo que ocurre en la escena clásica del regionalismo, montar sobre el caballo no supone un ejercicio de poder, sino que –por el contrario– la barbarie coopera con el jinete –no del todo civilizado, en este caso– para permitirle “ser”. En segundo término, la consecuencia de esta acción no es un espacio civilizado y organizado, sino que aquí las identidades de Gundita y el caballo se confunden hasta perderse de vista. Luego está el innegable hecho de que el lazo social no se refuerza ni se codifica, más bien se diluye en esta escena, y la subjetivación de Gundita depende de que así sea. Finalmente, este hecho lleva a que la protagonista se ubique en el espacio de la ininteligibilidad, a que no pueda ser explicada ni entendida por quienes están en situaciones de poder, pero que –al mismo tiempo– ninguno pueda omitir su existencia:

> Y cuando ya se hubo perdido toda esperanza de encontrar a Gundita, don Benito y Bernardo, al pasar cerca del estanque, experimentaron

> una extraña sensación interior y se miraron frente a frente, al igual que aquella vez cuando la creciente les cerró el paso, y enmudecieron.
> Don Benito le preguntó a Bernardo:
> —¿Sería eso, Bernardo?
> —¡Es posible, don Benito!
> Y ya un poco más cerca del pozo, el padre de Gundita sintió crecer su temor y volvió a interrogar al mayordomo, fijando su escrutadora mirada en el estanque:
> —¿Habrá que creer en supersticiones, Bernardo?
> —¡Mucho se lo dije, don Benito! –y Bernardo bajó la cabeza en señal de pesadumbre (370).

Todo ello se complementa en el cierre de la obra con el reproche que le hace Axel a Gundita por haber partido sin revelarle su secreto, y por la confesión que le hace estar desesperado ante el desconocimiento de su paradero. Sin duda, el hecho de que el saber médico, la nueva generación de hombres letrados o el cosmopolitismo encarnado en Axel, se inquieten ante la imposibilidad de conocer, domar y determinar los espacios de acción de una subjetividad tan inquietante como la de Gundita, cobra un nuevo sentido cuando don Benito Silva, el defensor de la lógica y la racionalidad, acaba por aceptar la superstición como una forma de conocimiento.

Estas movilizaciones del saber y del poder simbólico invitan a leer la desaparición de Gundita como un fenómeno muy cercano, en su construcción lingüística, a un suicidio. La fuga, además, está remitiendo al sentido que la muerte y la animalización han adquirido en esta novela. Estas dos nociones resultan fundamentales para la construcción de la identidad en *La leyenda del estanque*, pues a partir de ellas se formula que "dejar de ser" puede marcar el comienzo de una búsqueda, de un tránsito capaz de proporcionarle tanto al sujeto femenino como a tantos otros que se encuentran en

una posición de opresión, la oportunidad de inquietar las estructuras sociales y resistir frente a sus intentos de representación.

Al contrario de lo que podría simbolizar dentro del pensamiento regionalista la escena recurrente de la doma, en *La leyenda del estanque* la recreación del simple hecho de montar a caballo constituye una acción multiplicadora, negadora de cualquier posible esfuerzo de totalización que quiera llevarse a cabo desde el poder; se convierte en una apuesta por demostrar que la supuesta relación existente entre la subjetividad y la conceptualización –bien esté fundamentada en la tradición, bien en el saber científico– encarna una contradicción desde la formulación misma

De tiranías y servidumbres o paradojas del reconocimiento

Los tristes merecen nuestra adhesión aun más. Venero a Dios, mas mi piedad va hacia la muerte. Más grande que Dios por su tragedia, más grande que Dios, que no sufre dolor, es ella; Señora Nuestra de la Sombra, injustamente un Satanás maldito.

Yo pasé por la vida con máximo sentir: la piedad. De las tiranías la más férrea. La piedad me clavó con sus grillos pesados, me amartilló en una celda, de la que no puedo escapar. Las tiranías producen desasosiego. Mi servidumbre me ha traído la serenidad.

Elinor de Monteyro. «Nuestra señora de las sombras»

Un gesto, además de elocuente, curioso. En medio de un libro de cuentos que desde sus páginas preliminares promete un devenir mejor, «Nuestra señora de la sombra» asoma un guiño y aclara que los únicos relatos de identidad posibles son aquellos donde una decisión política determina el (dis)curso de la primera persona. Algo parecido ocurre años más tarde con *La leyenda del estanque*, donde la única opción de existencia para el sujeto femenino radica en la renuncia a la doma, a la civilización, a la urbanidad y en la incorporación urgente al mundo innominado. Cabría preguntarse entonces ¿Es posible hablar de autoescritura cuando la apuesta abierta de estos textos es por la desincorporación de los proyectos nacionales respectivos?

No por casualidad, en el momento de publicación de ambas obras, la intelectualidad venezolana se encontraba en un período de tránsito. En 1938 se fundaban en el país nuevas instituciones democráticas, los militares se separaban progresivamente del poder, se perfilaban sujetos laicos y mestizos que pudieran incorporarse al mapa cultural. En 1948 el pensamiento populista apostaba por la apertura de estas instituciones –más o menos estructuradas para la fecha– hacia un grupo más representativo de la población, se diseñaba al "pueblo venezolano", se trataban de forjar identidades regionales. La intelectual venezolana, lejos de ser un producto de alguna de estas propuestas, se edificó en las grietas de las mismas.

Este particular territorio de emergencia sin duda acercó a las escritoras a las posturas políticas, sociales y culturales en boga para el momento histórico donde se situaban, pero esta proximidad al objeto del discurso no supuso, de manera alguna, una sumisión al modo ni a las circunstancias de enunciación. El nacimiento en la hendidura permitió a las escritoras emplazarse en su presente –más que en el futuro que se les había encomendado a sus colegas masculinos erigir– e incorporar a la literatura nacional subjetividades hasta entonces inexploradas: las mujeres como portadoras de la racionalidad, enfermos como protagonistas, madres crueles y sin nexo amoroso con sus hijas, médicos y científicos apegados a la tradición, individuos portadores de saberes emocionales más legítimos que los racionales, sujetos arraigados en la muerte como espacio de pertenencia, mujeres deseantes y conscientes de su sexualidad.

Este gesto constituyó la reivindicación del discurso propio y sirvió para refutar varias premisas fundantes de la construcción del sujeto femenino en los medios de comunicación social de cada momento. Por un lado, permitió demostrar con evidencias –como la publicación de un texto escrito– que la capacidad reproductora, la menstruación y "otros males femeninos" no adscribían a las mujeres en una especie animal diferente a la de los hombres; de igual forma, permitió que los sujetos femeninos expusieran sus divergencias ideo-

lógicas y la heterogeneidad de sus posturas políticas. Lo cual equivale a decir que mientras los mecanismos de exclusión de las mujeres en el campo cultural venezolano abandonaban el discurso clínico en busca de las ciencias sociales, estas autoras propusieron un desplazamiento cultural que iba desde el reclamo de incorporación a la especie humana y el respeto a la diferencia de género.

Este salto cultural se consigue por medio de varios artilugios, entre los que destaca el uso de la parodia. Tanto en *Caminos*, como en *La leyenda del estanque*, la parodia se convierte en un mecanismo recurrente de representación hasta el punto de asentar en las obras que los sujetos que ahí circulan se encuentran intencionalmente distorsionados. En los dos casos a la representación mediática de la mujer-entelequia se opone otro esencialismo situado en un extremo impensable para cada momento. A la mujer-animal de los treinta se opone una mujer anclada en la muerte, en los márgenes sociales y en los bordes culturales; mientras que a la intelectual ilegible de los cuarenta se opone una mujer irracional por elección cuyo deseo final es la desaparición.

La expresión paródica contribuye también a remitir el discurso hacia sus elementos paratextuales, al tiempo que cumple la función de destacar las ausencias que circulan en estas escrituras. Hay pues en estas obras, la más de las veces, un juego irónico de apropiación del género biográfico como categoría mayor del testimonio, de la autobiografía, ocasionalmente del diario íntimo e, inclusive, del reportaje, que en tanto géneros asumidos tradicionalmente como de no ficción no solo permiten una reflexión ética y estética respecto a la idea de verdad y otras nociones, sino que además abren la posibilidad de parodiar los mecanismos de legitimación operantes sobre la subjetividad que les había prediseñado el campo cultural a las mujeres intelectuales.

Igualmente, esta parodia acaba con el binarismo realidad/ficción que en muchas ocasiones atentaba contra la expresión del deseo femenino, a la vez que desdice la estrecha relación enseñanza-poder

subyacente en cualquier proceso de representación. El intento de compartimentar y disciplinar el espacio femenino –acusado en las primeras cinco décadas del siglo XX, pero que aún pervive en el imaginario venezolano– es desarticulado en el momento en que estas escritoras asumen para sí el discurso educativo-restrictivo, lo reescriben, lo enfrentan, lo cuestionan y, finalmente, lo parodian.

Estas narradoras imprimen en los personajes femeninos que protagonizan estas ficciones una conciencia absoluta de ausencia: ausencia de un "discurso" ajeno a la violencia y ausencia de una identidad en el sentido más tradicional del término. Para lograrlo, las escritoras echan mano de la parodia como un recurso de subsistencia y como la única manera de expresarse, lo cual les permite renunciar a cualquier ejercicio de poder tradicional[25]. Ciertamente, dentro de los sistemas simbólicos más represivos el tono paródico adquiere mayor fuerza y significado; no obstante, aun en la década de los cuarenta, que fácilmente podría ser denominada como la década de las mujeres venezolanas, la desacralización de los discursos regentes abre nuevas puertas para la enunciación femenina.

A partir de aquí nace la discontinuidad detonante del caos. Con la parodia y otros recursos como la reiteración y la autorreferencialidad, la quietud que lleva a la homologación de roles y a la unificación del pensamiento femenino, se rompe la linealidad sobre la que se fundamenta la exclusión. Los personajes protagónicos de las escrituras que nos ocupan muchas veces llevan al extremo de lo grotesco el desempeño de las expectativas de rol genéricas –por ejemplo, el miedo paralizante en el personaje Dora, del cuento

25 Si se asume como punto de partida para comprender este movimiento las teorías de Michel Foucault (1979), según las cuales el poder y el saber sostienen una relación dialéctica, dado que toda forma de poder es en sí misma producto y proceso de un discurso o saber que lo institucionaliza, tendríamos que la parodia podría funcionar como una buena estrategia subversiva. Puesto que el saber expresado, acumulado, formado y reproducido en el discurso parodiado, quedaría reducido a una simple expresión lingüística, cuestionable e inestable.

«Cobardía», de Elinor de Monteyro; o bien la crueldad de Piedad en la novela *La leyenda del estanque*– y así exponen su desacuerdo hacia la construcción misma de su papel social y, sobre todo, hacia la arbitrariedad sobre la que el mismo se fundamenta.

Esta tensión que parece resolverse, pero siempre se renueva dentro de ambas obras, se produce en varios niveles del texto. Los elementos formales ya mencionados, tales como la autorreferencialidad, las reiteraciones, el uso de la parodia e, inclusive, las reflexiones metalingüísticas, son solo un punto de partida. Las anécdotas suelen recuperar personajes, espacios y discursos, cuando menos "inusuales", dentro de las construcciones mediáticas con las que se dialoga en estas ficciones. Finalmente, el juego constante de los "yoes" que circulan por los diferentes textos, su proliferación no normatizada y, sobre todo, la coexistencia de todas esas expresiones, niegan las polaridades ficción/realidad, sujeto/objeto y textualidad/extratextualidad. Con ello se hace imposible fijar identidades y se rompen los límites que regulan el alcance de la escritura.

De aquí que sea factible presentar estas autoescrituras como literaturas de la renuncia. Renuncia a la autonomía que supone la huida de la representación, renuncia a la marginalidad de la palabra que, de alguna manera, podría traducirse como una posibilidad de liberación y, por encima de todo, renuncia a la individualidad en el sentido etimológico del término que –progresivamente– se irá tornando en un nuevo motivo de búsqueda. Su hilo conductor no se fundamenta en la pérdida del espacio privado ni en la búsqueda desesperada del espacio público –que, dicho sea de paso, muchas veces se ha entendido como la intención última de los relatos autobiográficos en la acepción tradicional del género–, sino en el hacer de esa no pertenencia a espacio alguno, el lugar de nacimiento de un "yo" evidentemente construido a partir de una escritura y deseoso de mostrar su inestabilidad.

Así pues, a diferencia de lo que ocurre con el diario íntimo, con la novela testimonial e, incluso, con algunas crónicas, estos discursos

rechazan desde su estructura misma cualquier tendencia iniciática que justifique la existencia de su "yo". No hay ritos ni legados axiomáticos, mucho menos herencias genéticas. Al contrario, estos relatos emergen a partir de la renuncia y, por tanto, de la ausencia de cualquier ancla identitaria, al tiempo que se confrontan con la imposibilidad de concluir su subjetividad dentro de los espacios políticos y sociales que requieren la presencia de identidades más sólidas y reconocibles.

Ahora bien, si asumimos como punto de partida de estos textos su conciencia de simulacro, la desintegración del nombre propio en un colectivo cimentado en alianzas poco tradicionales, una reafirmación de la capacidad productiva del lenguaje como herramienta de todas las construcciones que lo empleaban como su fundamento, tendríamos que la condición de minoridad (Deleuze, 1978) de estas narrativas es precisamente el atributo que las convierte en entidades facultadas para deslegitimar la escritura como acto. Al publicar estas obras en momentos fundacionales, Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual usurparon el terreno de la escritura y, con ello, alejaron progresivamente esta práctica de los espacios de la alta cultura o, lo que es lo mismo, la transformaron en una actividad más vulnerable.

Al dejar al descubierto esta maleabilidad ambas autoras consiguieron hablar de sí mismas mientras hablaban de otros. Sin duda, huir del nombre propio –que, dicho sea de paso, supuso también una forma de renuncia ante el canon que pretendía operar sobre la autobiografía– constituyó, de varias maneras, una forma de huir de la propiedad, más aún si se entiende la acción de nominar como sinónimo de marcar irreversiblemente un cuerpo. Decir de sí desde la fuga de los moldes de representación calificó a estas autoras para deshacerse de al menos algunas formas elementales de dominio: el rostro, el nombre y la significación del cuerpo.

Al desaparecer las marcas de identidad que construyen al sujeto enunciador como "femenino", en el sentido único que pretendía

dársele desde la plataforma mediática a esta expresión, se abre un territorio discursivo inédito, pues pese a no tener un nombre definido está ajeno a la "universalidad" de la que se jactaba la literatura canónica. En este nuevo lugar se inscribe una larga disputa por la defensa de la capacidad interpretativa, donde los límites impuestos a las mujeres para la evaluación social y cultural pueden ser quebrantados sin correr mayores riesgos. Este nuevo espacio además transgrede las líneas que separan lo privado y lo público, con lo cual avala el gesto invasor sobre el que se soportan *Caminos* y *La leyenda del estanque*. De la construcción de la subjetividad propia, que parte de una visión otra de la identidad genérico-sexual, se pasa al cuestionamiento de la identidad nacional que no se fundamenta en la prescripción, sino en la experiencia.

Precisamente en este punto las relaciones con el canon literario, la máquina mediática y el resto de las instituciones resistidas a reconocer abiertamente la existencia de la ciudadana venezolana en la primera mitad del siglo XX, se complejizan. Mientras que, por un lado, la representación mediática de la mujer topicalizada, cuestionada y desacralizada en estas escrituras, se presenta como un hecho lingüístico cuyo único poder radica en la lectura que se haga de ella, al momento de autoescribirse estas autoras estructuran su subjetividad como alteridades irreductibles, independientes y no asimilables. Desde esta ambigüedad se defienden de las jerarquías de género.

De aquí que una de las propuestas fundamentales para la supervivencia de la mujer intelectual dentro del campo cultural venezolano sea la intersubjetividad. En principio, la búsqueda del consenso o bien del disenso que no desmerite el diálogo no es leída, en ningún momento, dentro de estos discursos como el fin de la alteridad. Es decir, aquí no se trata de asimilar a las nuevas subjetividades por medio de discursos y acuerdos que codifiquen su existencia, sino más bien de autorizar a las nuevas entidades a decir de/sobre sí mismas para hacer de cada proyecto de nación un espacio donde circulen las diferencias. Así pues, pese al carácter coercitivo

que se le atribuye al lenguaje en su origen, dentro de estas escrituras se desecha la capacidad unificadora del mismo y se le reconoce la destreza de hacer público el carácter plural del mapa sociocultural venezolano.

Ahora bien, en más de un momento de *La leyenda del estanque* y en algunos cuentos tales como «Hospital» o «La sesión», la razón –clínica, sociológica o política, según sea el caso– pierde su carácter universal y monológico para tornarse en una forma sencilla de expresión de un "yo". El discurso único se fragmenta y da cabida a individualidades con capacidad para entrar en el juego intersubjetivo. Por tanto, el pensamiento deja de ser una noción universal, se subjetiviza y, con ello, pasa a ser únicamente una expresión del pensador. A partir de entonces es posible comprender porqué más que unificar el proyecto nacional dentro de estas obras el lenguaje funciona como un elemento capaz de agrietar la coherencia donde se fundamenta el futuro nacional.

No se puede obviar el hecho de que tanto el proyecto democratizador emprendido en 1936 como la propuesta socialdemócrata de país experimentada entre 1945 y 1948, basaban sus postulados éticos en la necesidad de regular un conflicto social subyacente en el mapa simbólico y subjetivo previo a su llegada. Es decir, la urgencia de generar sujetos capaces de funcionar en democracia, en el año 1936, obedecía al inminente peligro que corría Venezuela de caer una vez más en manos de un gobierno militar que la mantuviera aislada de las nuevas tendencias políticas internacionales. De igual forma, el llamado trienio adeco justificó su origen violento con el riesgo que corría la nación de perder los derechos civiles y políticos recién adquiridos. Todas las propuestas de organización social y generación subjetiva que circulaban dentro de estos proyectos obedecían a la necesidad de controlar un conflicto como posibilidad de regular la violencia.

A partir de entonces no es difícil suponer que los acuerdos que rigen la intersubjetividad en estos y otros proyectos nacionales ges-

tados en la Venezuela del siglo XX, se enmarcan en el miedo común al fantasma del militarismo y a la derrota de los supuestos ideológicos propios. Frente a ello, y por contraste, es posible leer en el gesto inicial de las autoescrituras de mujer una serie de discursos que engendran una "moral positiva", es decir, una alternativa de interacción que no parte de la omisión de la otredad, sino de su resignificación a partir del intercambio lingüístico, social y simbólico.

Así pues, estas obras afirman a la mujer intelectual, en tanto entidad irreductiblemente otra, en el campo cultural venezolano. Su discurso reitera su alteridad y llama a la apertura de la comunicación. No hay en las narrativas de Monteyro y Bruzual una propuesta de nación basada en la amenaza del pasado, sino una posibilidad de mundo, esquina o territorio subjetivo sin extensión geográfica clara que se estructura a partir de la afirmación de las diferencias subjetivas. Por ello, se convierte en viable que el gesto inicial de ratificación de la identidad desplace las reflexiones de la primera persona del singular a la del plural sin llegar a ser sobreabarcante.

Pese a ello, si se vuelve sobre las relaciones que han sostenido las intelectuales venezolanas con la historiografía literaria, no queda menos que preguntarse si realmente la interpelación, la acción comunicativa y la intersubjetividad, generadas y/o perfiladas dentro de sus escrituras, permiten trascender una propuesta ética y estética fundamentada en la amenaza del pasado. La respuesta inmediata es necesariamente negativa; sin embargo, la suma de estos pequeños espacios sin duda permitió que para la década de los sesenta el auge del pensamiento feminista atravesara el imaginario nacional y abriera el demandado espacio para la mujer intelectual.

En otras palabras, si bien es cierto que la búsqueda comunicativa definidora de estos discursos se diluye en la lógica fundante que estructura el canon literario venezolano, también es innegable la capacidad que tienen las autoescrituras de crear territorios ideales para las alianzas. A partir de estos nexos no sistematizados ni codificados, se hace posible el reclamo de igualdad; no obstante, en diversos

momentos de las historias aquí estudiadas se establece que la identidad, nacional y de género, ha dejado de ser un elemento importante para las mujeres intelectuales. Dada su resistencia a subyugarse al lenguaje niegan su deseo de ser idénticas y apuestan por la solicitud de equidad.

Esta propuesta da pie a una serie infinita de triangulaciones al momento de definir la nación. Cada tipo social prolifera en nuevas alteridades y, por tanto, su definición se complejiza a tal punto que es necesario recuperar cada uno de sus discursos. Las voces y los contenidos que circulan en estas ficciones, si bien son rescatadas por una figura más o menos poderosa, encarnada en la pluma de una mujer, permiten contrastar las visiones sobre algunas particularidades políticas e ideológicas que tenían ciertas pretensiones totalizantes. Se abre entonces un gesto de responsabilidad irrenunciable para esta intelectual otra, pues su postura periférica la obliga a encargarse de todas estas expresiones ininteligibles desde la razón universal.

Quizás aquí radique la reflexión política que cohesiona de manera más clara estas autoescrituras: el consenso social y la construcción de un mapa cultural solo es posible a partir de la comunicación afectiva y el reconocimiento de la alteridad. Por ello, es necesaria la revisión de los discursos múltiples, su contraste, la reflexión a partir de los mismos, pero no para la creación de un territorio nacional simétrico ni de un sujeto modélico donde todos se reconozcan, sino para postular un origen alternativo del orden nacional. La intelectualidad orgánica tendrá entonces que replantearse un nuevo sentido e integrarse al proyecto de país como una más de las múltiples voces que leen el entorno.

Así, tanto en los cuentos contenidos en *Caminos*, como en la novela *La leyenda del estanque*, se crea una subjetividad a partir del acto simple de la lectura. Lectura de la historia, del entorno y del porvenir desde una serie de perspectivas abandonadas dentro de la narrativa venezolana más tradicional. Una lectura que permite

cuestionar la verosimilitud de los proyectos nacionales diseñados desde el poder en cada uno de los momentos de publicación de las obras, al tiempo que propone otra forma de ver y hacer un territorio de pertenencia, cuyos cimientos se encuentren en el reconocimiento del lenguaje como herramienta de producción de identidades.

El yo que nace y se estructura dentro de estas ficciones adquiere la capacidad de detenerse en el presente sin buscar en él una posibilidad de futuro, para alterar así el espacio que la historia –como institución regente de los diversos proyectos nacionales diseñados en el siglo XX venezolano– les había asignado. En este proceso se mezcla indiscriminadamente con el "yo", con el "tú" y se diluye en el "nosotros", para darle luminosidad a nuevas experiencias no registradas en las literaturas mayores.

Tal como le ocurrió a Gundita, a estas escritoras «los efectos del pudor la hicieron comprender la necesidad del traje. Íntimamente se dij[eron]: "¡Yo también me transformo!"», por ello es posible leer en estos ejercicios autoescriturales –más allá de la frivolidad atribuida a las mujeres venezolanas en los medios de comunicación de la época, a la irrenunciable belleza adjudicada sin derecho a reclamo, a la incapacidad femenina para comprender los cambios políticos, esgrimida por sus pares masculinos– una subjetividad ética y política generada en la intersubjetividad que reside en el lugar de lo indecible. La intelectual venezolana –no en condición de verdad concluida, sino como una individualidad en tránsito– se erige entonces como el producto principal de su propio alegato ❦

BIBLIOGRAFÍA

Básica

BRUZUAL, Narcisa. (1948). *La leyenda del estanque*. Buenos Aires: Editorial Herbi.

MONTEYRO, Elinor de. (1938). *Caminos. Cuentos de hospital y otros*. Santiago de Chile: Talleres Zig-Zag.

Referencias teóricas

AGAMBEN, Giorgio. (1998). *Homo saccer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

BARTHES, Roland. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

____________. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BAUDRILLARD, Jean. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

____________. (1986). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

BENJAMIN, Walter. (1987). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Editorial Taurus.

BLANCHOT, Maurice. (1987). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.

BRAIDOTTI, Rosi. (2000). *Sujetos nómades*. Barcelona: Paidós.

CATELLI, Nora. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

CRÓQUER, Eleonora. (2000). *El gesto de Antígona: la escritura como responsabilidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

DE MAN, Paul. (1991). «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos*, *29*, 113-118. Barcelona.

DELEUZE, Gilles. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México DF: Biblioteca Era.

____________. (1985). *El antiedipo*. Barcelona: Paidós.

____________. (2000). *Mil mesetas*. Valencia: Editorial Pre-textos.

FOUCAULT, Michel. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

____________. (1990). «Tecnologías del yo». En *Tecnologías del yo y otros textos afines* (45-94). Barcelona: Paidós.

____________. (1991). *Arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI Editores.

GUSDORF, Georges. (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *Anthropos*, *29*, 9-18. Barcelona.

LEJEUNE, Phillipe. (1991). «El pacto autobiográfico». *Anthropos*, *29*, 2-8. Barcelona.

LOUREIRO, Ángel. (1991). «Problemas teóricos de la autobiografía». *Anthropos*, *29*, 47-61. Barcelona.

LUDMER, Josefina. (1984). «Las tretas del débil». En Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

____________. (1996). «Mujeres que matan». *Revista Iberoamericana, LXII*(176-177), 781-797.

MANNARELLI, María Emma. (1999). *Limpias y modernas*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

MOLLOY, Sylvia. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

RICHARD, Nelly. (1995). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

____________. (2001). «La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile». En *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* (pp. 227-239). Buenos Aires: CLACSO.

SARLO, Beatriz. (2000). *La máquina cultural*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

SOMMER, Doris. (1994). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

SMITH, Sidonie. (1991). «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *Anthropos*, *29*, 93-105. Barcelona.

THOMASEU, Jean Marie. (1989). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.

TORRES-POU, Joan. (1998). *El e[x]terno femenino. Aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Lleida, España: Promociones y Publicaciones Universitarias.

WEINTRAUB, Kart. (1991). «Autobiografía y conciencia histórica». *Anthropos*, *29*, 18-33. Barcelona.

ZIZEK, Slajov. (1996). *La política de la diferencia sexual*. Valencia, Venezuela: Cuadernos Eutopía/Ediciones Episteme.

____________. (2000). *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.

Historia y crítica de la literatura venezolana

ARAUJO, Orlando. (1972). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Editorial Nuevo Tiempo S.A.

BUSTOS FERNÁNDEZ, María José. (1995). «Ana Isabel, detrás de la reja: identidad y procesos de subjetivación». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, 181-189. Caracas: Monte Ávila Editores.

CALCAÑO, Julio. (1972). *Crítica literaria*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

CARRILLO, Carmen Virginia. (2001). *Figuras del siglo xx en la literatura venezolana*. Mérida, Venezuela: Publicaciones del CDCHT, ULA.

DÍAZ SEIJAS, Pedro. (1966). *La antigua y moderna literatura venezolana*. Caracas: Ediciones Armitanos.

DIMO, Edith e HIDALGO, Amarilis. (1995). «Introducción». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, 7-19. Caracas: Monte Ávila Editores.

DÓRAME-HOLOVIAK, Patricia. (1995). «Ifigenia. Aquella vieja moral: elaboración de la palabra, elaboración del cuerpo». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, 21-34. Caracas: Monte Ávila Editores.

GALVE DE MARTÍN, María Dolores. (2001). «La presencia de la otredad. Tres narradores venezolanos escriben el exilio y la inmigración». *Revista Núcleo*, *1*(18), 115-128. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

KOZAMEH, Alicia. (1995). «Ficción e historia en *La mujer del caudillo*, de Nery Russo». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, 95-102. Caracas: Monte Ávila Editores.

LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, Oswaldo. (1988). «Visión panorámica de la novela venezolana». En *Conceptos para una interpretación formativa del proceso literario de Venezuela. Homenaje a Rómulo Gallegos en el centenario de su natalicio 1884-1984* (Ciclo de charlas dictadas en el Complejo petroquímico de Morón, con motivo del centenario del natalicio de Rómulo Gallegos) (pp. 333-346). Caracas: Edición del décimo aniversario de Pequiven.

LISCANO, Juan. (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas, S.A.

LOVERA DE SOLA, R. J. (1988). «La actual literatura venezolana». En *Conceptos para una interpretación formativa del proceso literario de Venezuela. Homenaje a Rómulo Gallegos en el centenario de su natalicio 1884-1984*. (Ciclo de charlas dictadas en el Complejo petroquímico de Morón, con motivo del centenario del natalicio de Rómulo Gallegos) (pp. 149-174). Caracas: Edición del décimo aniversario de Pequiven.

MANNARINO, Carmen. (1988). «Confesión y creación en la novela escrita por mujeres». En *Conceptos para una interpretación formativa del proceso literario de Venezuela. Homenaje a Rómulo Gallegos en el centenario de su natalicio 1884-1984*. (Ciclo de charlas dictadas en el Complejo petroquímico de Morón, con motivo del centenario del natalicio de Rómulo Gallegos) (pp. 359-368). Caracas: Edición del décimo aniversario de Pequiven.

MANCERA GALLETTI, Ángel. (1958). *Quiénes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas/México: Ediciones Caribe.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. (2003). «Presentación. Portafolio». *Revista Nacional de Cultura* [Revista en línea], 326. Disponible: http://www.rnc.org.ve/?module=displaystory&story_id=654&edition_id=7&format=html [Consulta: 2006, Septiembre]

MARTIN, Claire Emilie. (1995). «*Ifigenia* y el lenguaje de la moda». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, 35-44. Caracas: Monte Ávila Editores.

MEDINA, José Ramón. (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.

MILIANI, Domingo. (1985). *Tríptico venezolano. Narrativa, pensamiento, crítica*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

MILIANI, Domingo y SAMBRANO URDANETA, Oscar. (1976). *Literatura hispanoamericana*. Caracas: Italgráfica.

MONSALVE NIETO, Leyda. (2006). «Imagen y discurso sobre la mujer venezolana». *Otras Miradas*, *2*, 106-119. Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

PANTIN, Yolanda y TORRES, Ana Teresa. (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar/Angria Ediciones.

PICÓN SALAS, Mariano. (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

RIVAS, Luz Marina. (1992). *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956*. Tesis no publicada. Universidad Simón Bolívar, Caracas.

____________. (Comp.). (1997). *La historia en la mirada*. Ciudad Bolívar: Universidad Nacional Experimental de Guayana.

____________. (2003). «Ellas tomaron la palabra: un siglo y algo más de las narradoras venezolanas». *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, *8*(1), 17-30. CEM/UCV, Caracas.

____________. (2004). *Las mujeres toman la palabra*. Caracas: Monte Ávila Editores.

RIVAS ROJAS, Raquel. (1997). *Campo Minado. Para una lectura del campo cultural venezolano (1928-1935)*. Trabajo de ascenso no publicado. Universidad Simón Bolívar, Caracas.

____________. (1999). «Tierra talada: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria». *Revista Estudios*, *13*, 143-159. Universidad Simón Bolívar, Caracas.

____________. (2005). «La narrativa de Gloria Stolk: cambio cultural y función del intelectual femenino en tiempos de dictadura». *Revista Núcleo*, *17*(22), 159-176. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

ROMERO-DOWNING, Gloria. (1995). «*Tres palabras y una mujer* de Lucila Palacios: imagen de una mujer burguesa». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, 197-210. Caracas: Monte Ávila Editores.

SAMBRANO URDANETA, Oscar. (1959). *Letras venezolanas*. Trujillo: Ediciones del Ejecutivo del Estado Trujillo.

SUÁREZ, Mariana Libertad. (2005). *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

ZIELINA, María. (1995). «Seducción y violación: lo femenino y lo masculino en *Cuando la luz se quiebra*, de Gloria Stolk». En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo (Comps.), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo xx*, 73-79. Caracas: Monte Ávila Editores.

Obras referenciales

BRUZUAL, Narcisa. (1945). *Bettina Sierra. Historia de una provinciana*. Caracas: Editorial Bibliotecas Cervantes.

____________. (1952). *Guillermo Mendoza. Historia de un hombre atormentado*. Barcelona: Talleres Tipográficos Ariet.

DE LA PARRA, Teresa. (1960). *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Lima: Ediciones Antártida.

LÓPEZ LEÓN, Mercedes. (1940). *Ya en otoño*. Caracas: Biblioteca Femenina Venezolana.

LÓPEZ, Blanca Rosa. (1944). *Entre la sombra y la esperanza*. Caracas: Biblioteca Femenina Venezolana.

OTERO SILVA, Miguel. (1944). «Glosa para Yolanda Leal». En «Sinfonías tontas», columna del diario *Ahora*, pp. 96-97.

PALACIOS, Lucila. (1937). *Los Buzos*. Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas.

____________. (1943). *Tres palabras y una mujer*. Caracas: Biblioteca Femenina Venezolana.

PÉREZ GUEVARA, Ada. (1946). *Pelusa y otros cuentos*. Caracas: Biblioteca Femenina Venezolana.

____________. (1996). *Tierra talada* (2ª. ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.

Referencias históricas

CARTAY, Rafael. (1999). «La filosofía del régimen perezjimenista: el nuevo ideal nacional». *Revista Economía*, *15*, 7-24. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

CLEMENTE TRAVIESO, Carmen. (1936, Marzo 31). «Nuestra mujer. Llamamiento». *Semanario del partido ORVE*.

CLEMENTE TRAVIESO, Carmen. (1946a). *Alerta a la mujer democrática*. Trabajo no publicado. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

____________. (1946b). *La necesidad de militar en los partidos políticos*. Trabajo no publicado. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas

____________. (1977). *La mujer en el pasado y en el presente*. Caracas: Agrupación Cultural Femenina.

CODETTA, Carolina. (2001). *Mujer y participación política en Venezuela*. Caracas: Editorial Comala.com.

CONGRESO DE LA REPÚBLICA. (1987). *El debate parlamentario 1941-1945* (t. 35). Colección Pensamiento político venezolano del siglo XX. Documentos para su estudio. Caracas: Ediciones Conmemorativas del Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar.

DÁVILA, Luis Ricardo. (1988). *El Estado y las instituciones en Venezuela*. Caracas: Editorial El Libro Menor/Academia Nacional de la Historia.

ESPINA, Gioconda y RAKOWSKI, Cathy. (2002). «¿Movimiento de mujeres o mujeres en movimiento? El caso Venezuela». *Cuadernos del Cendes*, *49*, 31-48. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Historia de Venezuela en imágenes. (2000). [Libro en línea]. Disponible: http://www.fpolar.org.ve/encarte/presentacion.html [Consulta: 2006, Marzo/2008, Marzo]

LEONARDI, María Teresa de. (1983). «El movimiento femenino 1932-1983». En *Venezuela: una biografía inacabada*. *Evolución Social 1936-1983*, pp. 383-434. Banco Central de Venezuela, Caracas.

PALACIOS, Lucila. (1985). *Espejo rodante*. Primera etapa: 1902-1949. Caracas: Venediciones C. A.

PASTORI, Luis. (1991). «Intervención» En M. Medina Febres (Comp.), *Medo: caricaturas de lucha* (pp. 7-9). Caracas: Edición homenaje de la Presidencia de la República a la memoria del autor.

PRIETO FIGUEROA, Luis Beltrán. (1976). *Andrés Eloy Blanco. Discursos*, *2*. Caracas: Ediciones Centauro.

QUINTERO, Inés. (2001). «Madres y ciudadanas. La lucha por el sufragio femenino en Venezuela». *Cuadernos del Cendes*, *46*, 53-71. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

REY, Juan Carlos. (1983). «La mujer venezolana y las estructuras del poder político». En *Venezuela: una biografía inacabada. Evolución Social 1936-1983*, pp. 361-373 Caracas: Banco Central de Venezuela.

TEJERA, María Josefina. (1997). *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.

TORRES, Ildemaro. (1986, Agosto 24). «Miguel a lápiz». *Papel Literario, El Nacional*, 2. Caracas.

Diarios y revistas consultados

Ahora (Caracas, 1936-1948).
Correo Cívico Femenino (Caracas, 1945-1946).
El Nacional (Caracas, 1943-1948).
El Universal (Caracas, 1936-1948).
La Esfera (Caracas, 1936-1940).
Revista Élite (Caracas, 1936-1948).
Semanario Fantoches (Caracas, 1936-1942).
Semanario El Morrocoy Azul (Caracas, 1940-1942).

Índice

Ediciones anteriores del Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas

I Edición (2001)
La heroica aventura de construir una república. Familia-nación en el ochocientos venezolano (1830-1865), de Mirla Alcibíades (Venezuela).
Monte Ávila Editores, 2004.

II Edición (2004)
La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación. Estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religioso (1968-2000), de Juan José Guerrero Pérez (Guatemala).
Monte Ávila Editores, 2005.

III Edición (2006)
Cultura y alteridad. En torno al sentido de la experiencia latinoamericana, de José Ramiro Podetti (Argentina).
Monte Ávila Editores, 2008.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2009
en los talleres de la Fundación Imprenta de la Cultura, Guarenas, estado
Miranda, Venezuela. En su diseño se utilizó la familia tipográfica Garamond.
En su impresión se usó papel Alternative de 59,2 gr.
La edición consta de 3000 ejemplares.